du
August 1974



AUFBRUCH INS NEUE 1910–1920

Wenn die Swissair nach Afrika fliegt, kann das 3 Stunden dauern.

Oder 14.

Je nachdem nämlich, wohin wir in Afrika fliegen, kann ein Swissair-Flug zum Beispiel nur 3 Stunden dauern und dann in Algier zu Ende gehen. Oder 14, weil ein Flug nach Johannesburg so lange dauert.

Und ausser nach Algier und Johannesburg* fliegen wir, wie Sie hier sehen können, noch nach 15 weiteren Städten Afrikas, schön verteilt über den ganzen Erdteil:

Abidjan	Dar Es Salaam*	Kinshasa*	Nairobi*
Accra*	Douala	Lagos*	Tripolis
Casablanca	Kairo	Libreville	Tunis
Dakar	Khartum	Monrovia	

Und in alle Städte, die wir mit einem Stern* versehen haben, kommen Sie so schnell und so bequem, wie das überhaupt geht: mit unsern DC-10-30.

Mit der Swissair nach Afrika fliegen, heisst also, die Möglichkeit haben, 17mal zwischen Afrika auswählen können. *Die Swissair oder Ihr IATA-Reisebüro gibt Ihnen gerne den Flugplan und weitere Auskünfte.*



Wer fliegt, kommt weiter.

Ref. 8560.180 in 18 Kt. Weissgold mit 48 Diamanten. Fr. 9570.–

Audemars Piguet: makers of unique timepieces.



Zu einer Audemars Piguet gehört eine grosse Liebe.

Die Liebe zum Schönen. Zum Seltenen und Exklusiven. Denn eine Audemars Piguet ist eine einzigartige Uhr. Kostbar. Von Hand gearbeitet und von Hand montiert. Eine Audemars Piguet ist nicht für jedermann. Sie kann es nicht sein. Denn im Jahr werden weniger als 15 000 Audemars Piguet Uhren hergestellt – für eine überraschend vielseitige Kollektion, die aus hunderten exklusiver Modelle besteht. Das ist Audemars Piguet. Und der Grund, warum jede Audemars Piguet ihre eigene, unwiderstehliche Persönlichkeit hat – warum sie in den Auslagen berühmter Uhrenfachgeschäfte den Ehrenplatz einnimmt.

New York, Düsseldorf, Rom, Zürich, Paris, London, Tokio, Rio de Janeiro.

FÜNFTE INTERNATIONALE KUNSTMESSE BASEL
Ein Rückblick

Zum fünften Mal fand, vom 19. bis 24. Juni, in der Basler Mustermesse die Internationale Kunstmesse als «Art 5/74» statt. Was das erste und das zweite Mal als ein wagemutiger, problematischer, mit mancherlei Kinderkrankheiten behafteter Versuch aller Beteiligten und Betroffenen erschienen und als scheel angesehene, ja bekämpfte und boykottierte böse Konkurrenz des exklusiven «Kölner Kunstmarktes» angesehen worden war, etablierte sich im dritten Jahr als eine bereits Respekt heischende Institution mit Hand und Fuss. Das vierte Mal aber, 1973, drohte die «Art», nun ein ungezügelt wucherndes Mammut-Unternehmen, buchstäblich aus den Nähten zu platzen. Nicht allein die übergrosse Zahl der ausstellenden Galerien, Editionen und Kunstverlage trug zur Verwirrung und schliesslich zur Resignation der Besucher bei; vielmehr war es das wilde Neben- und Durcheinander von qualitätvollen und attraktiven Galerie-Angeboten und anderseits provinzieller Belanglosigkeit, ja undiskutablem Kitsch, was auch nur einigermassen zu bewältigen selbst das gewiegteste Auge überforderte.

Die Schuld an diesem Überborden trug zweifellos die Leitung der Mustermesse, die entgegen dem Rat des damaligen Organisationskomitees ohne Rücksicht auf Qualität aus falsch verstandener demokratischer Offenheit und unbedenklicher Wachstums-Euphorie Krethi und Plethi einen Standplatz zuwies.

Wurden aus dieser Wachstumskrise in diesem Jahr die notwendigen Lehren gezogen? Wenn man nur Zahlen sprechen lässt: nein. Die Zahl der Aussteller ist nochmals leicht angestiegen: von 279 im Jahre 1973 auf heuer 287. Und die belegte Netto-Standfläche dehnte sich von rund 10000 Quadratmeter auf diesmal rund 13000 Quadratmeter aus. Das heisst doch aber auch: die Messe wurde nicht nur grösser, sondern auch spaziöser. Diese Weiträumigkeit allein hat sich für alle Beteiligten, Aussteller wie Besucher, zum Vorteil ausgewirkt. Viel wichtiger aber war, dass ein neuer internationaler Ausstellerbeirat offenbar mit mehr Gewicht als bisher der Messeleitung gegenüber auf Qualifikation und Kompetenz der zugelassenen Aussteller hinwirken konnte. Jedenfalls war in diesem Jahre mehr als je zuvor die «Art» ein Rendez-vous der Galerien mit Profil. Sie kamen aus aller Welt und liessen vergessen, dass noch immer ein paar wenige gute Namen unter den Ausstellern fehlten.

Während und unmittelbar nach der «Art» habe ich versucht, mit einer stattlichen Zahl von eigentlichen Sammlern, gelegentlichen Kunstfreunden, nur zu informativem Schauen hergereisten Kunstfreunden und befreundeten Kunstkritikern mich über ihre Eindrücke zu unterhalten. Diese waren naturgemäss sehr unterschiedlich. Im ganzen überwog eine sehr positive Gesamtbeurteilung, die in einzelnen Fällen einer eigentlichen Begeisterung darüber Platz machte, wie vielerlei, wieviel Bedeutendes, wieviel Neues und Überraschendes man da in einzigartiger Verdichtung zu sehen bekam.

Dass jeder Befragte seine Akzente anders setzte, versteht sich. Auffallend war immerhin, wie genau, trotz der verwirrenden Fülle, beobachtet worden war. Noch so versteckte Kostbarkeiten – wie etwa die zehn kleinen exquisiten Zeichnungen mit den Zahlen 0 bis 9 von Jasper Johns bei dem Kölner Thomas Borgmann – waren von vielen gesehen worden. Und das Spektakuläre, wie etwa die Massierung von «Sculptures» und «Practicables» von Jean Dubuffet bei dem Basler Ernst Beyeler (die sich als lebende, von einer attraktiven Dunkelhäutigen getragene Kostümskulptur sogar unters Publikum mischten) oder der optische und akustische Lärm der kanadischen Electric Gallery, vermochte es erstaunlicherweise nicht, den Blick vieler von so stillen Bildern wie jenen der Agnes Martin abzulenken.

Dass individuelle Vertiefung möglich wurde, ist zweifellos die Folge einer gegenüber den früheren Basler Kunstmessen deutlich verbesserten Gruppierung der Aussteller. Im Erdgeschoss dominierten im wesentlichen um den mit Plastiken bestückten Rundhof jene Galerien, deren Angebot die grossen Namen von der klassischen Moderne bis heute umfasst. Im Obergeschoss stand als wichtigste Neuerung eine Zusammenfassung progressiver Galerien unter dem vielleicht vagen Stichwort «Neue Tendenzen» den Auslagen der Graphik-Editionen und Kunstverlage gegenüber. Allein diese Orientierungshilfe ermöglichte es dem Besucher, da einzusteigen oder zu verweilen, wo er sich am meisten Eindrücke versprach.

Erfreulicherweise wurde auch die im Vorjahr erstmals realisierte Idee einer in den Mittelpunkt der Kunstmesse gestellten thematischen Sonderausstellung wieder aufgegriffen. Waren 1973 vorzüglich gewählte Beispiele zu einer Kunsthalle-würdigen Retrospektive «Amerikanische Kunst seit 1960» zusammengefasst worden, so galt dieses Jahr die Sonderschau dem Thema «Italia 1950–1970». Sie sollte einen Überblick über neue Aspekte der italienischen Kunst vermitteln, der eine wachsende Bedeutung auf der internationalen Kunstszene zukommt. Ausgehend von Senioren wie Lucio Fontana war an eine Übersicht über die Vertreter der «visualisierten Denkprozesse», der «Arte povera» gedacht, mit Namen wie Calzolari, Paolini, Kounellis oder Mario Merz. Leider hielt die Ausstellung nicht, was sie versprach. Vieles fehlte, sie wirkte leer und spannungslos. Schade, dass wegen Rivalitäten unter italienischen Galerien diese Chance der eindrücklichen Darstellung eines der wichtigsten Kapitel aktueller Kunst vertan wurde.

Wohl die wichtigste diesjährige Neuerung waren die über die ganze Messe verteilten «one-man-shows». Die Veranstalter hatten die ausstellenden Galerien eingeladen, möglichst nicht mit einer «Gemischtwarenhandlung» aus ihrem Stock auf die Messe zu kommen, sondern sich auf einen einzelnen Künstler zu konzentrieren. Rund fünfzig Galerien sind dieser Aufforderung gefolgt, was dem Besucher eine Reihe wichtiger und intensiver Begegnungen mit bekannten und kaum bekannten Persönlichkeiten bot.

Wer als Besucher – und dazu gehörten nicht zuletzt die professionell neugierigen Galeristen selbst – vor der Pflichtübung stand, angeblich rund 30000 Werke von über 2000 Künstlern wenigstens eines flüchtigen Blikkes zu würdigen, war dankbar für die Ruhepunkte dieser zum Teil vorzüglich ausgewählten Einzelausstellungen. Vor allem schweizerischen Kunstfreunden boten sich erstmalige Einblicke in das Schaffen hierzulande bisher kaum gezeigter Persönlichkeiten, etwa die stillen Bildtafeln von Alan Green bei der Londoner Galerie Annely Juda oder die delikaten Arbeiten der Amerikanerin Agnes Martin bei der Londoner Mayor Gallery. Dass die Sonderausstellung des Schweizers Gianfredo Camesi bei der Galerie Ziegler, Zürich-Genf, zu den stärksten Einzeldarstellungen gehörte, wurde vielfach bestätigt, wie auch das Environment, das Joseph Beuys für den New Yorker Ron Feldman eingerichtet hatte, eine eigentliche Sensation dieser Messe war.

Zwei naheliegende Fragen lassen sich kaum eindeutig beantworten: Einmal die Frage nach den dominierenden «Trends» dieser Messe; denn was besagt es, wenn man feststellt, rein statistisch etwa sei eine Art «Comeback» des Surrealismus sichtbar geworden oder das Graphikangebot sei deutlich zurückgegangen, wenn doch viele eigentliche Attraktionspunkte anderswo lagen? Zum andern die Frage, wie es mit dem materiellen Erfolg bestellt sei. Erfreulicherweise hat man darauf verzichtet, getätigte Umsätze auszuposaunen. Sie besagen wenig über die Messe als Ganzes, besagen nichts über Erfolg oder Nicht-Erfolg der einzelnen Aussteller.

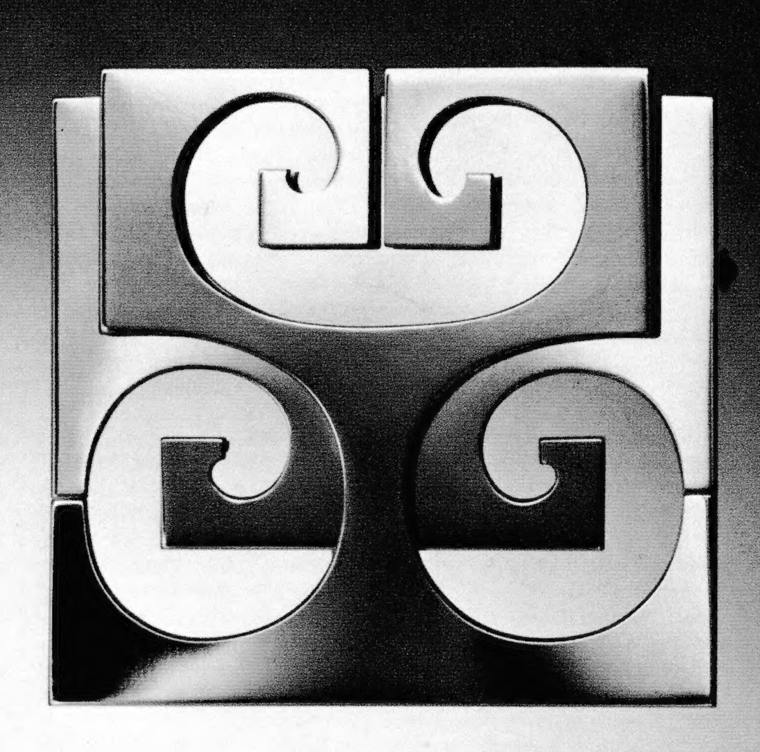
Es ist anzunehmen, dass wohl die meisten prominenten Galerien mit wenigen Verkäufen hochkotierter Künstler auf ihre Rechnung kamen. Weniger glanzvoll dürfte die Bilanz der zahlreichen kleineren Galerien sein, die vielfach mit bewundernswerter Anstrengung Neues und Unbekanntes auf die Messe gebracht hatten und mit ihrem Einsatz entscheidend dazu beitrugen, neue Akzente zu setzen und den Besuch attraktiv zu machen. Irgendwie müsste in Zukunft das Verdienst, «schwierigen» oder jungen Künstlern auf diese Weise den Weg zu bereiten, im Interesse der Basler Kunstmesse «honoriert» werden.

Wie heisst es auf der letzten Seite des 696 Seiten starken und kiloschweren Katalogs: «Sic transit gloria mundi. Aber vom 18. Juni bis 23. Juni 1975 findet die nächste Basler Kunstmesse statt – die Art 6/75.»

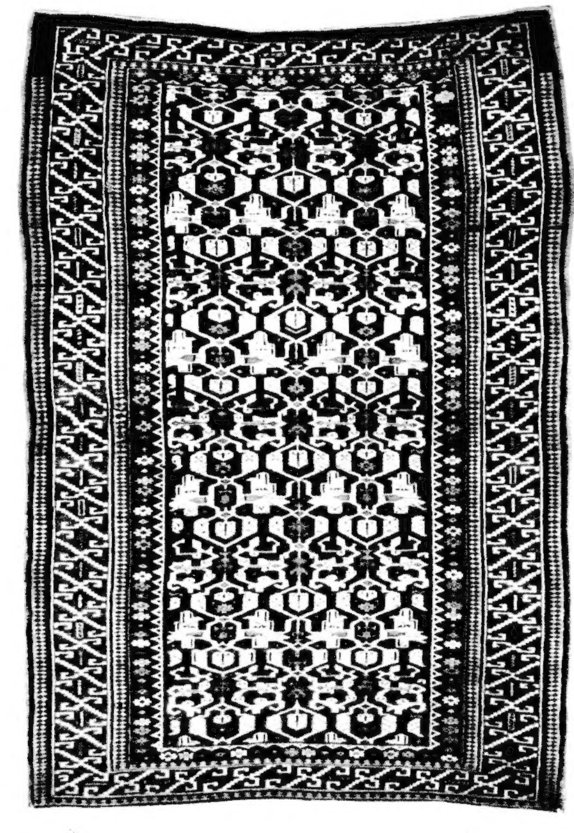
Willy Rotzler

HINWEIS AUF DIE ZÜRCHER ANTIQUITÄTEN-MESSE

Vom 30. August bis 8. September findet im Zürcher Kongresshaus die Zürcher Antiquitäten-Messe statt, die 55 Aussteller aus der ganzen Schweiz vereinigt. Das Schwergewicht der Messe liegt auf Möbeln rustikaler bis hocheleganter Provenienz aus vornehmlich französischen und schweizerischen Gebieten. Daneben werden aber auch verschiedene andere Kunstgegenstände zu finden sein, vor allem Stiche des 17. und 18. Jahrhunderts. Besondere Attraktion dürften ein Gemeinschaftsstand aller Aussteller für junge Sammler und eine Sonderausstellung alter Drehorgeln, Musikautomaten und Spieldosen sein.







Schirwan
ca. 155/107 cm
vor 1900

INFORMATION Kunstsammeln

ÜBER DAS SAMMELN VON PHOTOGRAPHIEN

Ein Gespräch von Peter Killer mit Helmut Gernsheim, Castagnola

«du»: *Herr Gernsheim, inwiefern unterscheidet sich die heutige Situation auf dem Photomarkt von der, die Sie antrafen, als Sie mit dem Sammeln von alten Photographien begannen?*

HG:
Als ich im Januar 1945 in London mit dem Sammeln Viktorianischer Photographie begann und unter dem Donnergeroll von Hitlers Geheimwaffe V2 mein Interesse für die Anfänge meines Berufes so richtig erwachte, gab es ein riesiges Angebot, aber ausser dem «verrückten Gernsheim» praktisch keine Käufer. So konnte ich wählerisch sein und erwarb nur Stücke in gutem Erhaltungszustand, die entweder ästhetischen Reiz oder historische Bedeutung besassen. Durch das Sammeln afrikanischer Kunst, expressionistischer Graphik und griechischer Terrakotten war mein Auge auf Qualität eingespielt, aber gerade dadurch herrschte auch stets Platzmangel in meiner Wohnung.

Tonangebend in der englischen Photographie des letzten Jahrhunderts waren die Amateure. Die Berufsphotographen waren hauptsächlich Porträtisten. Die Photographie war das Hobby der Angehörigen der gebildeten und begüterten Mittel- und Oberschicht. Sie photographierten zum Vergnügen, und ihre Leistungen sind frappierend. Die allmähliche Verarmung dieser Schicht und der Ausfall von Hausangestellten nach dem Zweiten Weltkrieg veranlasste viele Familien, Landsitze oder Wohnungen bescheideneren Ausmasses zu suchen. Bei diesem Wechsel musste man sich von vielem trennen, was sich jahrzehnte- oder gar jahrhundertelang angesammelt hatte. Die führenden Londoner Auktionshäuser nahmen aber wegen Mangel an Nachfrage Familienphotos und Alben oder die grossformatigen Landschafts-, Architektur- und Städteansichten aus Urgrossvaters Zeiten nicht in die Versteigerung auf. So wanderten sie, wie auch die gesammelten Porträts berühmter Zeitgenossen, in Buch- und Graphik-Antiquariate, die ich durch meine Inserate allmählich alle kennenlernte. Ich war die Adresse für unverkaufbare Ware, und die Angebote schneiten mit der Post nur so herein. Seltene, wissenschaftliche Werke der Vorgeschichte der Photographie vom 16. bis 18. Jahrhundert fischte ich mir aus Antiquariatskatalogen zusammen, die bald die Zeitung als Frühstückslektüre ersetzten.

Inzwischen hat sich die Situation völlig verändert. Meine Bücher, Artikel und Ausstellungen haben die viktorianische Photographie zu einem neuen Sammelgebiet werden lassen. Die Zahl der Interessenten ist von Jahr zu Jahr angewachsen, und die Händler wissen, was sie anbieten, meist unter Bezugnahme auf eines meiner Bücher. Schrieb ich zum Beispiel, dass ich Mrs Camerons Porträt von Sir John Herschel als den Höhepunkt ihres Schaffens, ja der ganzen Porträtkunst des 19. Jahrhunderts betrachte, so können Sie sicher sein, dass beim nächsten Angebot einer Kopie dieser Satz zitiert wurde und der Preis um das Hundertfache stieg. Wie glücklich war ich, immer alle wichtigen Bilder vor einer Veröffentlichung erworben zu haben! So bin ich also indirekt mitverantwortlich für die unglaublichen Preise, die heute bei Versteigerungen erzielt werden. Im Juni dieses Jahres erstieg bei Sotheby's ein Album mit 58 Cameron-Photos und 61 anderer Herkunft den sagenhaften Gipfel von £40000. Vor 30 Jahren hätte ich es für £40 erwerben können, vor 10 Jahren für £400, und noch vor 5 Jahren hätte es wohl kaum £4000 gebracht. Daran sehen Sie die steil ansteigende Wertsteigerung für die grossen Klassiker der Photographie in den letzten paar Jahren. Dabei haben wir es nicht mit Geldanlegern zu tun, sondern mit ernsthaften Privat- und Museumsleuten, die sich um das wenige, das noch übriggeblieben ist nach sieben Dekaden Vernachlässigung, buchstäblich reissen und dabei die Preise in die Höhe treiben.

– *Wenn heute jemand eine Sammlung anlegen will, welchen Rat würden Sie ihm geben?*

– Sammeln benötigt Begeisterung, Geschmack, Wissen und Geld. Wie in jeder Kunst, gibt es auch in der Photographie nur wenige Meister, eine Menge von Bildern, aber nur relativ wenige von grosser Aussagekraft oder historischer Bedeutung. Man soll Qualität sammeln und nicht Mengen, aber nur ein geübtes Auge, gepaart mit gutem Geschmack, wird die richtige Auslese treffen. Sie brauchen sich nur die Wohnungen Ihrer Bekannten anzusehen, um sich zu überzeugen, wie wenige Menschen diese Fähigkeit besitzen. Die Bilder der grossen Klassiker bis zum Zweiten Weltkrieg (1839–1939) sind heute ausser Reichweite des durchschnittlich Bemittelten. Mit etwas Glück kann man vielleicht noch relativ billig in kleinen Antiquitätengeschäften eine Daguerreotypie oder Ambrotypie finden, man sollte sie jedoch nur in tadellosem Zustand erwerben. Historisch bedeutende Funde ereignen sich nur ganz selten, erfordern grosse Spezialkenntnisse und oft ein langes, zielstrebiges Suchen. Meiner Wiederentdekkung der ersten Kamera-Aufnahme der Welt, von Nicéphore Niépce 1826, gingen sechs Jahre Forschung und Detektivarbeit voraus. Vor zwei Jahren gelang es einem amerikanischen Sammler, auf dem Flohmarkt von San Francisco die sechs ältesten Daguerreotypien vom Kapitol in Washington (1846) aufzustöbern. Er zahlte dafür 18 Dollar und verkaufte sie umgehend an die Library of Congress für 12000 Dollar. Er erkannte das Kapitol, das sich damals noch im Bau befand. Seine Kenntnis war Vorbedingung für das gute Geschäft. Diese Episode gehört allerdings schon zum Bereich der Spekulation, die mit Sammeln auch nicht das geringste gemeinsam hat. Ich finde, ein Schweizer Sammler sollte es sich angelegen sein lassen, Bilder der grossen Schweizer Photographen unserer Zeit zu erwerben. Das historische Material, das in diesem kleinen Land nie sehr reichhaltig gewesen sein kann, sollte nicht länger in Privathänden verbleiben. Zuviel ist durch Unkenntnis für immer verlorengegangen, selbst Bilder, die noch 1952 in «du» veröffentlicht worden waren.

– *Welche Preise bezahlt man für Aufnahmen von lebenden Photographen?*

– Dies ist recht unterschiedlich und hängt vom Photographen, vom Land und vom Sujet ab. Man Ray ist der einzige noch lebende Photograph, dessen Arbeiten auf einer Londoner Auktion erschienen und 800 bis 2500 sFr. pro Bild erzielten. Im allgemeinen sind die Preise in den USA höher als in Europa. Heute werden Bilder von Cartier-Bresson, Bill Brandt, Kertez, Eugene Smith, Edward Weston und anderen mit durchschnittlich 1500 sFr. gehandelt. Arbeiten von weniger berühmten Photographen sind natürlich bedeutend billiger. Es benötigt nur etwas Mut, für seinen Geschmack einzustehen, aber Sammeln soll ja Freude bereiten und nicht Geldanlage sein. Vor zehn Jahren zahlte das *Museum of Modern Art* in New York noch 10 Dollar pro Photo, und jeder Photograph fühlte sich geehrt. Der kluge Sammler mit wenig Geld fördert die jungen Photographen, die noch keinen Namen haben. Soviel ich mich erinnere, gibt es in Zürich zwei Galerien, in denen junge Photographen regelmässig ausgestellt werden. Hervorragend in Qualität und äusserst preiswert (12 sFr.) sind die grossformatigen Drucke nach Photos von Bischof, Schulthess und Schuh. Sie sind dekorativer Wandschmuck und gleichzeitig ideale Vorbilder für die Formation einer Sammlung von Originalen, die noch zu erschwinglichen Preisen erhältlich sind.

– *Welche Bedeutung hat der Begriff «Original» in der Photographie?*

– Daguerreotypien und Ambrotypien sind Unikate, aber die Möglichkeit, Abzüge oder Vergrösserungen von einem Papier-, Glas-, oder Filmnegativ herzustellen, ist theoretisch unbegrenzt, praktisch aber doch von der Nachfrage abhängig. Aus Zeit-, Kosten- und Lagergründen wird kein Photograph mehr als 2 bis 3 Kopien pro Bild herstellen. Bis vor etwa fünf Jahren, als das Sammeln von Photos Mode wurde, konnte man ein Bild mit Glück ein paarmal veröffentlichen und auf Ausstellungen schicken. Die grosse Seltenheit, und mithin der hohe Wert alter Aufnahmen vor 1940, liegt in dieser äusserst kleinen Auflage. Oft handelt es sich um einmalige Bilder. Ob nun der Photograph seine Vergrösserungen selbst herstellt oder sie von einem Labor anfertigen lässt, wie es heute unter den Magnum- und anderen Zeitschriften-Photographen üblich ist, sein Name auf der Rückseite stempelt es zum Original, das seiner Interpretation entspricht. Damit sichert er sich auch das Urheberrecht. Sammler bevorzugen aufgezogene und signierte Bilder. Ich habe auch seit Jahren empfohlen, die Abzüge zu numerieren, wie es in der Graphik üblich ist, aber bis vor kurzem waren die Auflagen so minimal, dass sich diese Arbeit gar nicht lohnte.

– *Es ist einfach von Photographien toter Photographen Repro-Negative herzustellen, Abzüge zu machen und diese als Originale in den Handel zu bringen. Werden solche «Raubkopien» bereits verkauft?*

– Meines Wissens nicht. Man könnte auch nur moderne Bromsilber-Vergrösserungen nachahmen und würde noch dazu gegen die Urheberrechte verstossen. Die Papiere des letzten Jahrhunderts – Kalotypien, Albumin- oder Platindrucke – sind mit den heutigen Papieren und

Chemikalien gar nicht imitierbar. Zu einem organisierten Betrug grossen Stils ist die Anzahl der Sammler noch viel zu klein. Verständlicherweise wird von den Erben berühmter Photographen ein recht schwunghafter Handel mit Nachdrucken von den Originalnegativen getrieben, die den Boom erst jetzt erleben. Dagegen ist nichts einzuwenden, solange die Nachdruck-Auflage autorisiert ist und in Grenzen gehalten wird, um inflationäre Rückwirkungen zu vermeiden. Durch das Fehlen der Signatur oder durch einen Stempel sind diese Nachdrucke jedem Sammler erkenntlich. Ich selbst habe zwei Portfolio-Ausgaben, von Werner Bischof und Erich Salomon, mit Vergrösserungen von den Originalnegativen herausgebracht, jede Mappe in einer limitierten und numerierten Auflage von 100. Ein ähnliches Mappenwerk erschien mit zehn Meisterphotographien des 19. Jahrhunderts in der Gernsheim-Sammlung. Begleittext und Signum weisen die Einzelblätter aber sofort als Vergrösserungen nach Repro-Negativen aus. Die Drucke sind meist grösser als die Originale, und die Sepia-Tonung ist nur eine Annäherung. Für Ausstellungszwecke und Wandschmuck bilden sie einen hervorragenden Ersatz für unersetzliche Originale, die man heute nur ungern für längere Zeit dem zerstörenden Licht aussetzt. So sind zum Beispiel die Dürer-Aquarelle, die Sie in der Albertina zu sehen bekommen, auch nicht die Originale.

– Wie sollten Photographien aufbewahrt werden?

– Als Bild sollten sie unbedingt durch Glas geschützt und nur an eine nicht besonnte Wand gehängt werden. Licht lässt Lichtbilder entstehen, zerstört sie aber auch wieder. Für die archivmässige Aufbewahrung sind Kartonmappen mit Staubklappen oder Spezialschränke am besten geeignet.

Unser Gesprächspartner:

Helmut Gernsheim (*1913, München), Kunsthistoriker, Photograph, Photohistoriker von internationalem Ruf, Sammler von afrikanischer Kunst, Organisator vieler photohistorischer Ausstellungen, Autor von 20 Büchern und über 200 Artikeln. Auf deutsch gibt es nur seine «Concise History of Photography» (1971 bei Molden). 1959 wurde ihm der deutsche *Kulturpreis für Photographie* verliehen, 1970 der Bundesverdienstorden I. Klasse. Seine bedeutende Photosammlung (33000 Aufnahmen, 4000 Bücher, Apparate und Autographbriefe) ist seit 1964 im Humanities Research Center, University of Texas, Austin.

DIE AUKTION «MODERNE KUNST» BEI KORNFELD UND KLIPSTEIN

Die Auktion vereinigte 1275 Nummern, die dem Ruf des Berner Hauses entsprechend auf allen Stufen von guter Qualität waren. Wir wollen im folgenden auf einige Angebote eingehen, ohne in irgendeiner Weise den Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können.

Weit übertroffen wurden die Erwartungen bei der Folge der *Fabeln von La Fontaine*, die in Nummern von je 10 Blättern zusammengefasst wurden und bei Schätzungen von 8000 sFr. 12000 bis 17000 sFr. brachten. Einen direkten Vergleich mit den Vorjahresergebnissen erlaubten die kolorierten Radierungen der Folge *La Bible*, die in zwei Lots zu je vier Blättern zusammengestellt 12000 sFr. und 14000 sFr. brachten, im Vorjahr aber in gleicher Zusammensetzung nur 7000 und 8200 sFr.

Bei Holzschnitten von Lyonel Feininger zeigte sich eine stark steigende Tendenz bei seltenen Drucken, während weniger bedeutende Blätter das Ergebnis des Vorjahres erreichten.

So brachte ein tadelloses Exemplar von *Dorf mit Kirche*, von dem es nach Leona Prasse nur fünf Exemplare gibt, im letzten Jahr 3200 sFr., kam aber jetzt in gleich gutem Zustand auf 4600 sFr. Die grossformatige 2. Fassung der *Strasse in Paris* und *Das Tor*, von denen es nur einzelne Handabzüge gibt, erreichten mit 17000 respektive 19000 sFr. sehr hohe Preise.

Der Trend, dass Bilder von Alberto Giacometti nicht mehr ganz die preislichen Erwartungen erfüllen, der sich in diesem Frühling bei Sotheby-Parke Bernet zeigte, bestätigte sich auch bei den Zeichnungen und der Graphik, die die Schätzungspreise nicht erreichten oder im Rahmen der Vorjahrespreise blieben.

Hatte Goyas *Los Caprichos* im letzten Jahr in siebter Auflage erst 800 sFr. gebracht, so erreichten in diesem Jahr je ein Exemplar der dritten und fünften Auflage (vor und nach Verstählung und Facettierung der Platten) schon 18500 und 15000 sFr. Sehr hohe Preise erzielten Einzelblätter aus der Sammlung Dr. Joseph Hupka, Frühdrucke der *Caprichos*, die nur in sehr kleiner Zahl bekannt sind oder gar ein Unikum darstellen. Es war eine der Charakteristiken der Versteigerung, dass vor allem nur für seltene Blätter sehr hoch geboten wurde. So hatte man *Les voilà déplumées* (Blatt 20 der Folge *Los Caprichos*) und *Elle l'écorche* (Blatt 35) mit 20000 sFr. als etwa gleichwertig eingeschätzt. Letzteres Blatt war aber das einzig bekannte, während man von ersterem drei Exemplare kennt. Blatt 20 erreichte 36000 sFr., wurde aber durch Blatt 35 mit 52000 sFr. weit übertroffen.

Hohe Preise wurden auch für wichtige Zeichnungen von George Grosz mit 29000 sFr. für *Menschen im Café* und für Johannes Ittens *Weiblicher Akt* mit 14000 sFr. bezahlt. Schon im Vorjahr hatten zwei Farbholzschnitte von Erich Heckel *Fränzi liegend* und *Männer und Frauen* (Handabzüge aus dem Jahre 1910) bei Schätzungspreisen von je 8000 sFr. mit 41000 und 27000 sFr. sehr überraschende Preise gebracht. Dieses Jahr hatte man den ebenfalls farbigen Holzschnitt *Männerbildnis* auf 25000 sFr. geschätzt, doch erreichte der Handdruck, zum Teil vermutlich vom Künstler mit dem Pinsel korrigiert, mit 56000 sFr. wieder einen unerwarteten Preis. Auch bei Kirchner waren Farbholzschnitte sehr gefragt. So wurde das Blatt *Stilleben mit Krug und Blumen* (Probedruck) mit einem Schätzungspreis von 10000 sFr. für 21500 sFr. zugeschlagen.

Hatten Bleistiftzeichnungen von Gustav Klimt im Frühjahr in London zwischen 8000 und 11000 sFr. gebracht, so waren Werke von vergleichbarer Qualität bei Kornfeld wesentlich stärker gefragt und erbrachten über 20000 sFr. Vergleiche mit dem letzten Jahr lassen die *Studienblätter für das Porträt von Adele Bloch Bauer* ziehen. Im Vorjahr brachten vier Blätter 16000, in diesem Jahr zwei Nummern zu je drei 14500 und 16000 sFr.

Der grosse Wert einer Signatur zeigte sich an Paul Klees Radierung *Garten der Leidenschaften*. Das voll signierte und bezeichnete Blatt, im Œuvrekatalog von Kornfeld erwähntes Exemplar von Dr. Hülsenberg, brachte im Vorjahr 8500 sFr., während die vollständige zweite Mappe des modernen Bundes, die die Radierung ohne Signatur beinhaltet, jetzt 7000 sFr. brachte – nach Aussage von Helbig unterblieb die Unterschrift, weil Klee gerade abwesend war.

Kamen Werke von Klimt auf sehr hohe Preise, konnte man bei einem Ölbild von Marie Laurencin das Gegenteil feststellen. *Damenkopf mit Pelzhut, blauem Vogel und Schleier* brachte nur 11600 sFr., während das auch im Format vergleichbare Bild *Junge Frau mit Hund und Tauben* bei Sotheby's in London 53000 sFr. brachte. Einen direkten Vergleich konnte man mit El Lissitzkys 10 farbigen Lithographien der Figurinen zur elektromechanischen Schau *Sieg über die Sonne* ziehen. Die auf 75 Exemplare beschränkte Auflage, durch kleinen Verkaufserfolg und Beschlagnahmung durch die Nazis vermutlich noch stark reduziert, brachte 1972 bei Sotheby's 86000 sFr. und jetzt bei Kornfeld 182000 sFr. für jedesmal einwandfreie Exemplare. Von Joan Miró waren vor allem Werke der frühen fünfziger Jahre gefragt, so das Blatt *Serie 1* (21000 sFr.) und die Farbradierung *La Main* (14000 sFr.). Bei Werken von Munch waren die Differenzen zwischen zwei seiner wichtigsten graphischen Arbeiten, dem *Kranken Mädchen* und der weiblichen Aktfigur *Die Sünde*, beide in tadelloser Ausführung, wesentlich grösser als erwartet; ersteres Blatt brachte 153000 sFr., letzteres 112000 sFr. bei Schätzungspreisen von 120000 sFr. und 125000 sFr. Ein bis jetzt noch kaum bekannter Schwarzdruck von *Die Sünde* kam auf 84000 sFr. Die versteigerten Werke von Pablo Picasso stammten zum grössten Teil aus der Sammlung Göran Bergengren. Eine auserlesene Kostbarkeit, die Radierung *Les Pauvres*, die seit ihrer Entstehung im Jahre 1905 erst zweimal den Besitzer gewechselt hatte, wurde auf 40000 sFr. geschätzt und für 142000 sFr. zugeschlagen. Die Wiederentdeckung des Basler Surrealisten Kurt Seligmann, die die Preise für seine Zeichnungen deutlich ansteigen liess, ist nun auch bei der Graphik festzustellen. So erreichte die Radierung *The Beggars* im Vorjahr 1700 sFr. (innerhalb einer Auflage von 30, mit einem Text von Clark Mill), während ein Probedruck vor der Auflage nun 4400 sFr. erreichte.

Der unwahrscheinliche Aufwärtstrend bei Aquarellen von Signac erreichte einen neuen Höhepunkt, als für *Port de St-Tropez* 30000 sFr. bezahlt wurden, nachdem vergleichbare Werke in London im Frühling für 12000 bis 23000 sFr. einen Käufer fanden.

Aus der dreitägigen Auktion kann man das Fazit ziehen, dass der Kunstmarkt sich in keiner Weise beruhigt hat, sich aber doch zu differenzieren beginnt, indem wichtige Werke weiter im Preis steigen, weniger bedeutungsvolle aber im allgemeinen auf dem Vorjahresniveau stehenbleiben. *D. K.*

Die Generation der Schweizer Maler, die zwischen 1870 und 1890 geboren wurden, setzte sich zu einem grossen Teil mit der Kunst auseinander, die wir um 1910 in Paris finden. Wir wollen hier die futuristischen und kubistischen Richtungen betrachten. Der Kern der futuristischen Bewegung mit Bocconi, Severini, Martinetti, Carrà und Balla grenzte sich durch seine Manifeste, die sich auf alle künstlerischen Gebiete bezogen, ausdrücklich ab. Die Dynamik und Totalität ihrer Malerei beeinflusste aber viele Künstler, die ihre Weltanschauung nicht teilten. Zusammen mit dem Kubismus ergab sich hier ein weites Feld für ein vielschichtiges, individuelles Suchen, die bisherigen Grenzen künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten zu durchbrechen.

Wo konnten sich nun die jungen Schweizer Künstler orientieren und ihr Bedürfnis nach Information stillen? Im Lande selbst waren die Möglichkeiten sehr beschränkt. Hier war es in erster Linie der *Moderne Bund,* der Pionierarbeit leistete. Er veranstaltete zwei Ausstellungen, die unter anderem erstmals Originale aus Paris zeigten. Er veröffentlichte auch einen grundsätzlichen Artikel von Michel Puys über den Kubismus, in dem es vorab darum ging zu zeigen, dass der Kubismus alle Gestalten der Geschichte, der Fabel und der Mythologie ausschloss und die reine Idee, das Analytisch-Abstrakte propagierte. Zudem schrieb Paul Klee 1912 in der Zeitschrift *Die Alpen* einen Essay zur Erklärung der Zürcher Ausstellung des Modernen Bundes. Sonst aber war man auf Reproduktionen und Ausstellungen im Ausland angewiesen.

Die Futuristen, die wir hier Paris zuordnen wollen, da die Schweizer mit dieser Bewegung über Paris und nicht über Italien in Kontakt kamen, stellten ihre Bilder 1912 erstmals bei Bernheim-Jeune in Paris aus. Später wurde die Ausstellung auch in Berlin, München und Hamburg gezeigt. Die verschiedenen Manifeste trugen ebenfalls zur weiteren Verbreitung bei. Der *Sonderbund,* die Vereinigung westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, organisierte 1912 eine dritte, sehr breit und grosszügig angelegte Ausstellung, die auch zahlreiche Werke von Cézanne und Picasso zeigte. Im Almanach des *Blauen Reiters* wurden die mehr expressionistischen Tendenzen des Kubismus betont. So finden wir in dieser Schrift einen ausführlichen Aufsatz über die Kompositionsmittel Robert Delaunays. Zudem veranstaltete der Blaue Reiter Ausstellungen mit internationaler Beteiligung, so 1911 und 1912 bei Thannhauser und 1913 bei Goltz in München.

Über die individuellen Kontaktnahmen der einzelnen Schweizer Künstler wissen wir noch wenig. Interessanterweise hatten viele Schweizer ihre erste Berührung mit der ausländischen Kunst in München. So verbrachten Bailly, Lüthy, Itten und Crotti zu Beginn ihrer Laufbahn einige Zeit in dieser Stadt. Dann erst wandten sie sich nach Paris.

Im oben erwähnten Aufsatz schrieb Paul Klee: «Sie selber (die Schweizer Künstler) sind, soviel man aus ihren bisherigen Arbeiten ersehen kann, einstweilen keine bahnbrechenden Genies, sondern einfache Glieder einer von Paris ausgehenden, jetzt schon recht verzweigten Bewegung. Sie haben Ideen übernommen, an sich ausprobiert, und das Resultat einer Veröffentlichung wert befunden.» Klee schrieb das im Zusammenhang mit den Künstlern des Modernen Bundes, doch es traf ebenso auf die anderen Maler zu, die im Banne von Paris standen.

Das Studium dieses Zeitabschnittes der Schweizer Malerei wurde lange Zeit stark vernachlässigt. Die Ausstellung des Kunstmuseums Winterthur «Kubismus, Futurismus, Orphismus in der Schweiz», 1970, war nur ein erster, wenn auch überaus wichtiger Schritt zum Verständnis jener Epoche. Noch fehlen neben einer umfassenden Gesamtdarstellung genaue Informationen über Leben und Werk der einzelnen Künstler. Insbesondere wissen wir wenig über Kontakte mit anderen Malern und deren Bildern.

Aus dem Kreis der Maler, die sich mit der modernen Kunst von Paris beschäftigten, haben wir sechs ausgewählt, in deren Werk diese Auseinandersetzung eine grosse Bedeutung hat. Ziel unseres Beitrages ist es, einen bis jetzt fehlenden Überblick zu geben, der zu einer weiteren Beschäftigung mit diesem Abschnitt der schweizerischen Malerei anregen möge.

AUFBRUCH INS NEUE
1910–1920

UMSCHLAG

Alice Bailly: Dans la Chapelle. 1912
Öl auf Leinwand. 99 x 72,5 cm. Winterthur, Kunstmuseum

INFORMATION

du 8 August 1974 Conzett + Huber Zürich

ALICE BAILLY 1872–1938

«Le caractère de l'œuvre d'Alice Bailly est (...) la modernité. (Elle) nous révèle l'esprit qui anime l'art actuel dans ce qu'il a de plus avancé et de plus vivant. Elle est la première en Suisse qui a osé: elle est aussi la seule.» *Alexandre Cingria, 1913.*

Am 25. Februar 1872 ist Alice Bailly in Genf geboren. Sie studierte an der dortigen Kunstakademie. Darauf verbringt sie dank einem Stipendium ein Jahr in München, um sich künstlerisch weiter auszubilden. Nach einer Reise nach Neapel und verschiedenen Aufenthalten im Wallis verbringt sie 1904 und 1905 einige Monate in Paris. Im Bewusstsein, den Ort gefunden zu haben, der ihrer künstlerischen Entfaltung am förderlichsten ist, lässt sie sich dort ein Jahr später endgültig nieder. Auch wenn ihre ersten Holzschnitte («Scènes Valaisannes») noch typisch schweizerische Züge tragen, versucht sie dennoch ihren Horizont zu erweitern: 1907 wird sie vom Fauvismus beeinflusst, und ihr Bild «Maternité» wird 1909 im Salon d'Automne im Saale der Fauvisten ausgestellt. In dieser Epoche ist sie von der reinen Farbe fasziniert: sie weilt zu verschiedenen Malen in Ursenbach und Oschwand bei Cuno Amiet und malt dort Aquarelle in hellen und frischen Farben.

1910 zeichnet sich ein Umschwung ab. Ein Stipendium der Eidgenossenschaft ermöglicht ihr eine zweite Reise in die Bretagne. Obwohl es ihre Absicht gewesen wäre, den Spuren Gauguins zu folgen, stösst sie auf Cézanne. Sie löst sich von ihrer fauvistischen Palette und wendet sich der Strukturierung und Harmonisierung der Bildflächen und -tiefen zu. Im Sommer lernt sie in der Villa Médicis-Libre in Orgeville (Seine-et-Oise) Raoul Dufy, André Lhote, Jean Marchand und Sonia Lewitszka kennen, die alle an ihren Bildern für den Salon d'Automne arbeiten. Sie macht auch die Bekanntschaft von Roger Allard, der ein leidenschaftlicher Verteidiger des Kubismus werden wird.

Angespornt durch diese Kontakte, wendet sie sich entschlossen der Avantgarde zu und beginnt das Café «La Closerie des Lilas» zu besuchen, ein Treffpunkt der Schriftsteller und Künstler, der nur einige Schritte von ihrem neuen Atelier entfernt ist. Da weder Picasso noch Braque in den offiziellen Salons ausstellen, sind es vornehmlich die sogenannten «sekundären» Kubisten, an denen Alice Bailly die Entwicklung des Kubismus verfolgt. Im Umkreis der «Section d'Or» (Oktober 1912) entfernt sie sich von der mehr intellektuellen Seite der Begründer des Kubismus und wendet sich, hauptsächlich unter dem Einfluss von Delaunays Orphismus, einer gelösteren und sinnlicheren Malerei zu. Fast gleichzeitig schlägt ihre Kunst eine neue Richtung ein, die sie dem Futurismus sehr nahe bringt. So versucht Alice Bailly in mehreren Bildern, namentlich in der «Fantaisie équestre de la Dame Rose» (Salon des Indépendants 1913), die Bewegung und den «dynamisme universel» darzustellen, wobei der Einfluss des ihr persönlich bekannten Gino Severini nicht zu verkennen ist. Am Salon des Indépendants von 1914 nimmt sie mit drei futuristischen Bildern teil: «Joie autour de l'Arbre», «Le Thé» und «Le Patinage au Bois». Das letztere Bild wird auch in der Galerie Giroux gezeigt, in der Delmarle einen Vortrag über den Futurismus hält. Die Kritiker äussern sich lobend: Hans Trog, der Kritiker der «Neuen Zürcher Zeitung», bezeichnet ihre Malerei als «energisch modern», während Apollinaire sich wie folgt ausdrückt: «Elle exprime, dans une technique moderne, beaucoup de fraîcheur de sentiment.» Arthur Cravan gibt ihr sogar die Note 7½. In Genf aber, wohin sie kurz vor Ausbruch des Weltkrieges zurückkehrt, schlägt die Kritik scharfe Töne an. So schreibt Paul Budry, der sich allerdings bald zur modernen Malerei bekehren wird, über diese Künstler: «Leichtsinnige, die einem Würfel in die Augen streuen.» Lucienne Florentin geht noch weiter: «Sie (die modernen Maler) prostituieren sich und verschwenden ihre Kräfte an nutz- und sinnlose Konstruktionen.» Eine schwierige Zeit bricht an, sowohl in finanzieller als auch in moralischer Hinsicht. Um sich aus der Isolierung zu befreien, baut Alice Bailly einen Freundeskreis auf, der künstlerische Experimente fördern sollte. Ihr Atelier in der Altstadt wird zum Treffpunkt der Genfer Intellektuellen wie Daniel Baud-Bovy, Albert Rheinwald, Adrien Bovy und Henry Spiess. Oft besucht sie auch die Morax, Ramuz, Ansermet und Budry. Verschiedene Porträts besiegeln diese Freundschaften, so auch eines von Henry Spiess, der seinerseits Alice Bailly zwei Gedichte widmet. Doch mehr und mehr wird sie der Westschweiz überdrüssig und hält sich immer öfter in Winterthur bei Werner Reinhart und bei den Hahnlosers auf. Besuche in Zürich führen sie bereits 1917 in die Reihen der Dada-Bewegung. Aus den Kriegsjahren stammen auch die rund fünfzig «Tableaux-laine», auf die wir später zurückkommen werden. Nach Kriegsende begibt sie sich wieder nach Paris, wo sie allerdings den «Ansporn der Gruppe» aus der Vorkriegszeit nicht wiederfindet. Sie kehrt in die Schweiz zurück, lässt sich in Lausanne nieder, wo sie am 1. Januar 1938 stirbt.



Alice Bailly

Alice Bailly ist ein typisches Beispiel für die künstlerische Empfänglichkeit verschiedener Schweizer Künstler. Nach der Trennung von ihrer heimatlichen Erde war ihr Bewusstsein, einer Avantgarde anzugehören und inmitten enthusiastischer Künstler zu wirken, nötig für ihre künstlerische und persönliche Entfaltung. Ihre Begegnung mit dem Kubismus war nicht mehr ein zufälliges Zusammentreffen von kurzer Dauer, sondern bildete den Ausgangspunkt ihrer persönlichen Entwicklung. Alice Baillys Werk ist damit kennzeichnend für die verschiedenen Phasen des avantgardistischen Geistes in Europa während des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts.

Paul-André Jaccard



Le Réveil-Matin. 1912/13. Öl auf Leinwand. 50 × 60,5 cm. Solothurn, Privatbesitz

Dieses Bild ist bezeichnend für den Kubismus von Alice Bailly. Ähnlich wie die Initianten dieser Bewegung bedient sie sich des Stillebens, um den Raum zu analysieren. Sie befasst sich weniger mit dem Zerlegen und dem Wiederzusammenfügen der Gegenstände in geometrische Elemente, als vielmehr mit dem Wechselspiel transparenter Formen und Farben. Sie analysiert die gegenseitige Durchdringung verschiedener Gegenstände (Wecker, Buch, Blumenstrauss) und scheut sich nicht, sie gleichzeitig von verschiedenen Gesichtspunkten aus wiederzugeben. In diese kubistische Periode gehört ebenfalls «Dans la Chapelle» (Umschlag) für welches Bild sich die Künstlerin hauptsächlich auf Braun-, Grün-, Ocker- und Weisstöne beschränkt. Das Werk wurde am Salon des Indépendants 1913 ausgestellt und erhielt von Guillaume Apollinaire fast ebensoviel Lob wie «L'Equipe de Cardiff» von Delaunay und «Les Arbres» von Mondrian.



Village du Jorat. 1913. Öl auf Leinwand. 81 × 100 cm. Baden, Privatbesitz

Seit 1911 verbringt Alice Bailly ihre Sommerferien gewöhnlich in Mézières, einem kleinen Waadtländer Dorf, das seit der Gründung des «Théâtre du Jorat» 1908 zu einem Kulturzentrum wurde.

Der revolutionäre Charakter dieses Bildes ist verständlich: die Künstlerin packt ein Thema an, das im allgemeinen dem volkstümlichen Realismus angehört, das sie aber in einer für die Dorfbewohner ungewohnten Art und Weise behandelt. Doch ist es gerade durch einen rhythmischen Aufbau, mit seiner Vielfalt geschwungener und gebrochener Linien, mit dem sie die fröhliche und zauberhafte Lebhaftigkeit des Dorfes zur Erntezeit trifft: ein Heuwagen kehrt ins Dorf zurück, das Vieh geht zur Tränke und Kinder tanzen auf dem Platz.



Marval au Bal Van Dongen. 1914. Öl auf Leinwand. 100 × 81 cm. Gockhausen, Privatbesitz

1914 gibt Kees Van Dongen einen Maskenball, bei dem sich ganz Paris in ausgefallener Verkleidung trifft. Madame Poiret ist als Bacchantin verkleidet oder besser entkleidet, Madame Van Dongen tritt als grünviolette Van Dongen-Gestalt auf, Marquet und Matisse haben ihre enganliegenden Hosen mit Namen der Krankheiten beschrieben, die sich nicht gerade sittlichen Ansehens erfreuen. Jacqueline Marval, deren Atelier neben demjenigen von Alice Bailly lag, erschien als Molièrsche «Précieuse ridicule». Auf dem Bild, sie schreitet leicht und beschwingt, ein Wirbel von Linien und leuchtenden Farben. Die blaue Hutfeder beschreibt eine weite Ellipse, die die obere Hälfte des Bildes belebt. Obwohl das Werk den «couleurs simultanées», die Delaunays Orphismus kennzeichnen, nahesteht, knüpft es dennoch durch die Wiedergabe der Bewegung, die Alice Baillys Hauptbeschäftigung ausmacht, an den Futurismus an.



Composition. 1914. Holzschnitt. 19,5 x 25,5 cm. Lausanne, Privatbesitz

1904 wird die Rue Boissonade zum Treffpunkt der «Colonie Suisse» in Paris. Hier verfertigte Alice Bailly ihre ersten Holzschnitte, Szenen aus dem Wallis, aus Paris und aus der Bretagne. 1914 greift sie erneut zum Holzmeissel, verlässt jedoch die breitflächigen Holzschnitte früherer Jahre zugunsten stärkerer Verwendungen der Rille. Sie arbeitet zwei ihrer bekanntesten Werke, «Fantaisie équestre de la Dame Rose» und «Marval au Bal Van Dongen» zu Holzschnitten um. Im dritten Werke aus dem gleichen Jahre, «Composition», tritt die Anziehungskraft, die die futuristische Abstraktion auf Alice Bailly ausübte, am stärksten zutage. Nur die Hand, in der linken Bildhälfte, erinnert an die figurative Welt, während der Rest des Holzschnittes durch wirbelnde Formelemente Leben erhält. Alice Bailly erreicht hier die grossen Werke der futuristischen Abstraktion, wie «Etudes pour Tourbillons» von Giacomo Balla.



Vol de Mouettes dans la Rade de Genève. 1915. Öl auf Leinwand. 60 × 80 cm. Lausanne, Privatbesitz

Während für viele Künstler der Krieg die Rückkehr zur Ordnung bedeutete, zeigt «Vol de Mouettes dans la Rade de Genève», dass dieses Ereignis keinen grundlegenden Bruch in Alice Baillys Werk verursachte. Obschon ihr Wirken auf keinerlei Verständnis stösst, widmet sie ihre Arbeiten weiterhin formellen Erforschungen der Bewegung. Auf diesem Bild bewegen sich Rauchschwaden eines Dampfschiffes, eine Wolke hinter der Cathédrale Saint-Pierre und ein Segelboot, mit einem Möwenschwarm zu einer Ellipse vereinigt, um eine helle zentrale Fläche mit flügelschlagenden Schwänen. In dieser Auseinandersetzung mit dem Thema «Flug», das Balla bereits behandelt hat, beginnt Alice Bailly, die nun den Kontakt mit der Pariser Avantgarde verloren hat, ihrem Futurismus eine dekorative Note zu verleihen und gibt ihrem Werk eine stilisierende Richtung, die unter anderem in «L'Heure du Thé» ihren Höhepunkt erreicht.



Femme à la Perle. 1918/19. Tableau-laine. 80 × 59 cm. Lausanne, Fondation Alice Bailly

Alice Bailly betonte immer wieder, dass im künstlerischen Wert ihrer Ölbilder und ihrer Tableaux-laine, die sie zwischen 1913 und 1924 ausführte, kein Unterschied bestehen kann. Es handelt sich tatsächlich nicht um Stickereien (ein Ausdruck, der zu stark an frauliche Handarbeit erinnert), sondern um Bilder aus langen, auf Leinwand gespannten, parallel laufenden farbigen Wollfäden. Im Gegensatz zu den abstrakten Kompositionen von Sophie Taeuber-Arp sind Alice Baillys Tableaux-laine gegenständlich. Diesen Bildern eröffneten sich allerdings neue Dimensionen, als 1917 Alice Bailly der Dada-Bewegung beitritt. Während Tristan Tzara von «Fourrure du Cubisme» spricht, sehen wir in diesem Bild von Alice Bailly auch die Anwendung ihrer futuristischen Geometrie in einem dadaistischen Sinn: hier sind die Wollfäden zusätzlich mit aufgeklebtem Papier, Gold- und Silberfäden sowie Tausenden von winzigen Perlen und einem Knopf als Fingerring verziert. Auch in diesem einmaligen Werk hat Alice Bailly Pionierarbeit geleistet.



L'Heure du Thé. 1920. Öl auf Leinwand. 61 × 50 cm. Pully, Privatbesitz

In diesem Werk greift Alice Bailly ein Thema auf, das sie 1914 unter dem Einfluss von Gino Severini gemalt hatte. Diese Version verbindet dekorative Tendenzen und subtile Harmonien von Farbtönen mit futuristischen Elementen ihrer Pariser Zeit: Belebung des Bildes durch besondere Analyse und Wiedergabe der Gegenstände und des Raumes, Zerlegung der Bewegung von Händen und Tassen. Über dieses Bild sagt Rainer-Maria Rilke in einem Brief an den Bundeskanzler Contat: «Chez les Jaegerlehner où je suis resté un petit instant en sortant de chez vous, j'avais tout juste le temps d'admirer une délicieuse peinture d'Alice Bailly, *L'Heure du Thé*, faite, dirait-on, par une main clairvoyante dirigée par une grâce d'aveugle.»

GUSTAVE BUCHET 1888–1963

Um Gustave Buchets Wesen zu verstehen, müssen wir vorerst seinen Vater und seine Jugendzeit etwas kennenlernen. Auguste Buchet ist ein begabter und ein melancholischer junger Mann. Mit achtzehn Jahren wählt ihn seine Heimatgemeinde Etoy zum Primarlehrer, doch er muss erst das Lehrerpatent nachholen, um die Stelle auch annehmen zu können. Einige Jahre später gründet er zusammen mit seiner sechzehnjährigen Schwester ein Heim für taubstumme Kinder, das etwas später nur noch geistig behinderte aufnimmt.

Im Hause Buchet herrscht eine schwere, geistliche und grüblerische Atmosphäre. Auguste stirbt kurz nach der Geburt seines Sohnes Gustave im Jahre 1888. Seine Schwester führt das Heim weiter, zusammen mit seiner Witwe. Gustave verbringt die ersten sieben Jahre seines Lebens dort, dann, psychisch überfordert, übersiedelt seine Mutter nach Genf. Schon als kleines Kind sinnt er lange Stunden über Kieselsteinen, Insekten und Schnecken. Sein liebster Spielplatz ist der Gemüsegarten. Ganz besonders hängt er auch an einem Modellsegelschiff, das ihn in seinen Tagträumen irgendwohin ins Weite entführt.

Mit fünfzehn Jahren ermöglicht die Familie Gustave, die Kunstakademie in Genf zu besuchen. Sein Lehrer ist Eugène Gilliard, Schüler von Menn und Freund von Hodler und Puvis de Chavannes. Er lehrt die Fächer Bildkomposition, angewandte Perspektive, Ornamentik und – unabhängig und zeitlich vor den Kubisten – auch Collage als Arbeitstechnik. Buchet wird später nie versäumen zu betonen, wie wichtig die Suche nach der Harmonie geometrischer Figuren im Unterricht Gilliards für seinen Werdegang war. 1908 verlässt er die Schule und hält sich 1910 für einige Monate in Paris auf. An den neuen Tendenzen geht er zunächst vorbei; er bleibt ganz in der Hodlerschen Tradition. Wieder in Genf, ist ihm ein gewisser Erfolg beschieden – es wird eines seiner Bilder, die Komposition *L'Eternel Printemps*, an der Landesausstellung 1914 in Bern gezeigt. Doch Buchet erkennt bald, dass er mit seinem dekorativen, oberflächlichen Stil brechen muss. Er freundet sich mit R.Th. Bosshard an, der mit seiner feinen Kultur und starken Lebens-



Gustave Buchet

freude ein gutes Gegengewicht zum grüblerischen Buchet ist. Zusammen mit einigen Malerfreunden gründen sie die Vereinigung *Le Falot*. Le Falot hat kein künstlerisches Programm, sondern ist nur eine lockere Gemeinschaft von Malern. Es geht den Mitgliedern vor allem darum, sich von der Genfer Tradition im speziellen und von der Schweizer im allgemeinen zu lösen und sich nach der grossen Welt, nach Frankreich, auszurichten. Wie weit eine geistige Auseinandersetzung mit Kubismus und Futurismus stattfand, ist nicht festzustellen. Wir wissen nur, dass Gilliard eine grössere Sammlung Schwarzweiss-Reproduktionen von Werken dieser Richtungen besass und dass darüber diskutiert wurde. Buchet scheint aber der einzige zu sein, bei dem sich diese Inspiration auch im Schaffen niederzuschlagen beginnt. *Champ de Foire à Genève* zeigt den Rhythmus der Marktstanddächer mit der Volksmenge, und das Porträt von Nico Mazaraki ist mit schwungvollen Linien komponiert.

Im Februar 1916 muss die Polizei während einer Buchet-Ausstellung eingreifen, um die Neinschreier zu bändigen. Daraufhin verlässt Buchet Genf und zieht nach Paris. Die Bilder, die er ein Jahr später nach Genf zurückbringt und die er in der Folge malen wird, zeigen eine vorerst völlig unbegreifliche Wandlung. Kein zaghaftes Abtasten, kein Zögern mehr – nur noch kompromisslose Bewegung, Rhythmus, Kraft –, als ob ein Damm in seinem Innern geborsten wäre. Was war die Ursache? Neben der Bekanntschaft mit Ossip Zadkine, dessen Genie und Enthusiasmus ihn aufrütteln, ist seine Frau Nelly unmittelbarer Anstoss. Sie stammt aus einer aristokratischen Familie, mit der sie gebrochen hat, um ein Leben in vollen Zügen zu führen. Sie sprüht vor Geist und Witz, liebt die Musik und tanzt besessen. Sie ist schön und sinnlich. Schon verheiratet, schreibt Buchet ihr noch glühende Briefe mit erotischen Zeichnungen. Wir erkennen hier einen für Buchet typischen Wesenszug: er ist äusserer Beeinflussung sehr zugänglich, ja, er scheint sie zu brauchen. Spiegelbild seines Ausbruchs ist *La Danseuse* – Bewegungsrausch, getragen von ausgereiftem Farb- und Kompositionssinn. Doch der Melancholiker hält die psychische Anstrengung dieser Leidenschaft nicht aus. Auch beginnt Eifersucht auf die Freunde, die sich immer zahlreicher um Nelly scharen, ihn zu quälen. Zudem kann sich Buchet nie ganz von einer pedantischen Kleinbürgerlichkeit lösen, die ihm wie ein Schatten folgt. So malt er neben seinen futuristischen Werken plötzlich wieder ganz konventionelle Bilder. Der innere Zwiespalt wächst, und als 1919 Archipenko nach Genf kommt, von seinen Bildern begeistert ist und ihn nach Paris einlädt, nimmt er das zum Vorwand, um Genf zu verlassen. Nelly bleibt zurück, und kurze Zeit später trennen sie sich in aller Freundschaft. In Paris wird Buchet in die *Section d'Or* aufgenommen, die von Jacques Villon gegründet wurde und der unter anderen Duchamp, Gris, Léger und Gleizes angehören. Die Section leitet ihren Namen vom Goldenen Schnitt her und sucht eine Malerei der reinen Zahlenverhältnisse. Buchet nimmt 1920 an einer grossen Ausstellung der Section mit drei Werken teil.

Die Suche nach gesetzhaften Konstruktionen wird Buchet für die nächsten zehn Jahre beschäftigen. Er wird sich lange Zeit einschliessen und sich immer mehr in den puristischen Stil vertiefen. Von seiner futuristischen Periode wird er sich ganz distanzieren und einige seiner Werke dieser Zeit vernichten. In die Schweiz wird er erst 1940 zurückkehren.

Dominik Keller



Danseuse en Mouvement. 1918. Öl auf Leinwand. 162 × 114 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts



Train roulant. 1919. Öl auf Leinwand. 65 × 100 cm. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts



Torse en Mouvement. 1919. Öl auf Leinwand. 92 × 73 cm. Genf, Collection Lucien Archinard



L'Orage. 1919. Öl auf Leinwand. 73 × 92 cm. Winterthur, Kunstmuseum



Mise en Tombeau. 1917. Öl auf Leinwand. 162 × 130 cm. Genf, Musée d'Art et d'Histoire

JEAN CROTTI 1878–1958

Unter den Schweizer Malern seiner Generation ist der in Bulle aufgewachsene Freiburger tessinischer Abstammung wohl der in seiner Heimat unbekannteste. Das ist insofern kein Zufall, als Jean Crotti seit 1901 praktisch ohne Unterbruch fern der Heimat gelebt hat. Er scheint auch nie Gewicht darauf gelegt zu haben, sich in Ausstellungen der Schweizer Öffentlichkeit zu stellen. Nur ein einziges Mal zu seinen Lebzeiten, 1955, liess er sich zu einer Ausstellung in Lugano, dem Herkunftsort seiner Familie, herbei, nachdem er ein halbes Jahrhundert ausschliesslich zur Kunstwelt von Paris und New York gehört hatte. Dass Crotti in der Schweiz unbekannt blieb, ist andererseits aber auch merkwürdig. Denn nach einem kurzen enttäuschenden Gastspiel an der Académie Jullian ging der junge Wahlpariser eigene Wege, die ihn bald, und später immer wieder, zu den eigentlichen Zentren des Neuen führten, wo er stets als aktiver Beiträger hervortrat.

Um 1902 beginnt er mit pointillistischen Landschaften. Dann schliesst sich die Farbe zu kräftigen Farbfeldern, und eine heftige Pinselkontur umschliesst die Form: Crotti wird ein «Fauve» mit einem Sensorium fürs Mondäne. Man spürt die Nähe von Matisse, von Kees van Dongen. 1907 zieht sich Crotti aus der Pariser Bohème zurück. Mitglied des Salon des Indépendants und des Salon d'Automne, studiert er in Neuilly die Lehre Cézannes, entdeckt die Bedeutung der Linie für den Bildbau und stösst immer entschiedener in die Abstraktion vor. Ist es Zufall oder Vorzeichen, dass in seiner unmittelbaren Nähe der rund zehn Jahre jüngere Marcel Duchamp in ähnlicher Richtung experimentiert?

In Figuren-Kompositionen von Badenden und in Stilleben greift Crotti seit 1910 kubistische Gestaltungsmethoden auf. Er stellt sich damit weniger in die Nähe von Picasso und Braque als von Gleizes und Metzinger, deren 1912 erschienene Publikation «Du Cubisme» auch ihn für eine kurze Wegstrecke begleitet. In «synthetischen Landschaften» verarbeitet er seit 1911/12 nicht nur kubistische, sondern auch futuristische Elemente, allerdings auf eine «lyrische» Weise, die an den Orphismus von Delaunay erinnert. Die das fast monochrome Kolorit des analythischen Kubismus ablösende stärkere Farbigkeit des synthetischen Kubismus spricht ihn ebenso an wie die dynamische, auf zusammenschiessende Diagonalen und Kurvenformen beruhende Kompositionsweise der Futuristen. Vor allem aber entspricht ihm jene Bemerkung von Gleizes und Metzinger, dass «die sichtbare Welt erst wirklich wird durch eine Operation des Geistes». Es erscheint da ein fast neo-platonischer Idealismus, der 1912 im Zusammenschluss der Gruppe «Section d'Or» seinen Niederschlag findet. Initiant dieses Kreises ist Marcel Duchamps Bruder Jacques Villon. Crotti macht sich dessen auf Leonardo da Vinci beruhendes pyramidales Kompositionsprinzip zu eigen und findet im übrigen in ihm einen lebenslänglichen Freund.



Jean Crotti

Das Jahr 1914 stellt den Höhepunkt, aber auch schon fast das Ende von Crottis Beschäftigungen mit dem Kubismus dar: Stilleben von lyrischer Zartheit des Lineaments wie des Kolorits, Figurengruppen wie die «Promenade à l'Ane», eine Variation des Themas der «Flucht nach Ägypten», sodann die Folge der zunehmend abstrakteren Frauenbildnisse, deren letzte, 1915 entstanden, fast nur noch formaler Rhythmus und farbige Melodie sind, schliesslich der Zyklus zur Schöpfungsgeschichte – futuro-kubistische, ungegenständliche Kompositionen von expressiver Farbigkeit –, damit verabschiedet sich der «Vagabund», als den sich Crotti selbst stets empfand, vom Kubismus.

Durch Vermittlung seines Bruders konnte er 1914 nach New York reisen. Dort schloss er sich sofort Marcel Duchamp und Francis Picabia an. Zu den seit 1915 entstehenden gegenstandslosen, oft im Sinne Picabias «mechanischen» Kompositionen treten in den folgenden Jahren immer eindeutiger dadaistische Bilder und Reliefs, vielfach mit starkem Anteil von Schriftelementen. Aktives Mitglied der New Yorker Dada-Gruppe, schuf Crotti ein berühmt gewordenes «portrait sur mesure» von Duchamp. Zusammen mit seiner Frau Suzanne Duchamp, der Schwester von Marcel, blieb er nach seiner Rückkehr nach Europa bis 1921 eine Hauptfigur der Pariser Dada-Bewegung. Dass er später eine neue Farbenglas-Technik entwickelte, die für zahlreiche Kirchen-Ausstattungen in Frankreich und Amerika Anwendung fand, dass er sich seit den späten dreissiger Jahren auch mit dem abstrakten Farbenfilm beschäftigte, das ist eine andere Geschichte rund um diesen grossen unbekannten Einzelgänger.

Willy Rotzler



Tendresse. 1914. Öl auf Leinwand. 55 × 46 cm. Nachlass Jean Crotti



Dieu. 1916. Gouache auf Karton. 57,5 × 42,5 cm. Nachlass Jean Crotti

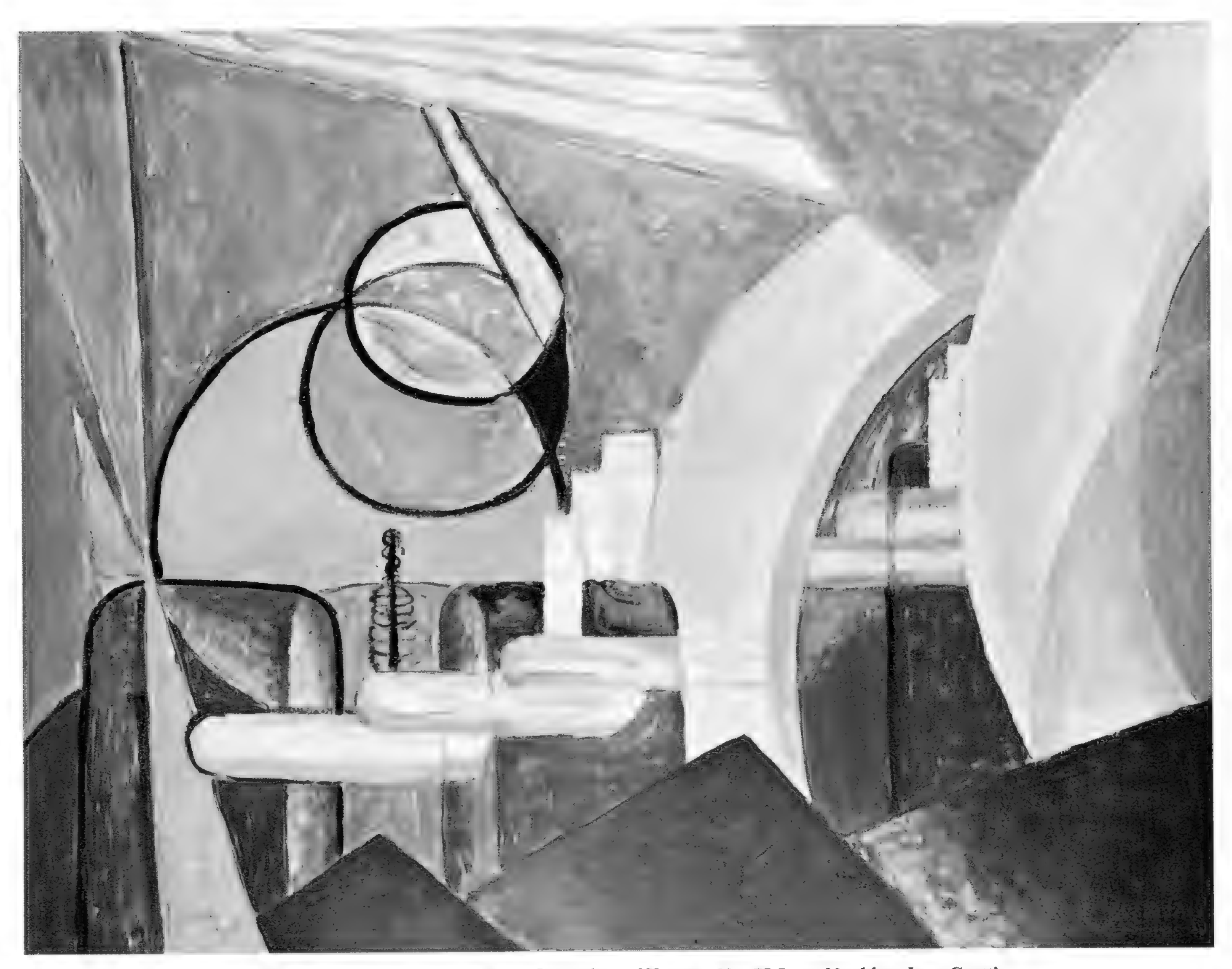
«Wenn ich auch der Kubisten-Gruppe nicht angehört habe, so bin ich doch stark von ihren Theorien beeindruckt worden und habe einige Werke geschaffen, die sich den Untersuchungen dieser Epoche annähern. Während aber andere sich damit begnügten, kubistische Werke zu schaffen, hatte ich stets das Gefühl, der Künstler müsse sich die volle Freiheit bewahren, die vielfältigen Wellen aufzufangen, wie sie ihm aus dem Universum zufliessen. Das brachte mich zur Überzeugung, dass alles – in stets wieder anderen Formen und mit neuen Gedanken – immer wieder neu beginnt, dass somit alle Theorien zu einer Verkümmerung führen und den wahren Bedürfnissen des Künstlers zuwiderlaufen. Was mich bei meiner Arbeit geleitet hat, sind nicht die grossen Ideen, sondern vielmehr die Gedanken, die tief aus meinem Inneren aufsteigen, die unsichtbaren Wellen, deren Empfänger ich bin.» (J.Crotti, Pensées sur l'art)



Le Premier Jour, il créa la Lumière. 1916. Gouache auf Karton. 62,5 × 50 cm. Nachlass Jean Crotti



Femme parée. 1915. Öl auf Leinwand. 56 × 46 cm. Nachlass Jean Crotti



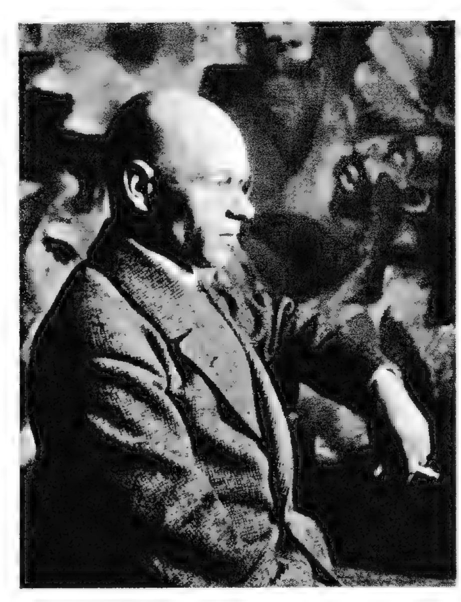
Les Forces mécaniques. 1915. Gouache auf Karton. 60 × 75,5 cm. Nachlass Jean Crotti

«Ich bin glücklich, den Jungen – seien sie Maler, Dichter oder Musiker – den Rat geben zu können, ganz und nur an ihre eigene Zeit zu glauben. Hätte unsere Generation bloss an das geglaubt, was unsere Vorgänger geleistet haben, so hätte es keinen Fauvismus, keinen Kubismus, keinen Dadaismus und erst recht nicht die Leistungen von ein paar Einzelgängern gegeben. Nur weil wir die Vergangenheit genau kannten und ihr den Rücken kehrten, haben wir die Gegenwart aufbauen können. Vorwärts, meine jungen Freunde! Schreitet über unsere Köpfe hinweg, wenn es nötig ist, um eine noch frischere Luft zu atmen.» (J. Crotti, Pensées sur l'art)

JOHANNES ITTEN 1888–1967

In der ersten Ausstellung kubistischer Bilder bei Daniel-Henry Kahnweiler erwarb im Dezember 1908 der Berner Sammler Hermann Rupf das Bild «Maisons à Estaque» von Georges Braque. Damals studierten in Bern drei angehende Lehrer, die bald zu Freunden – und zu Malern werden sollten: der 1887 geborene Solothurner Otto Morach und die 1888 geborenen Berner Oberländer Arnold Brügger und Johannes Itten, für die der Kubismus zum verbindenden Erlebnis wurde.

Itten war nach der Gymnasialzeit in Thun und dem Besuch des Lehrerseminars in Hofwil und Bern 1909 unter dem Eindruck Hodlers und Amiets zum Entschluss gekommen, Maler zu werden und an die Ecole des Beaux-Arts nach Genf zu ziehen. Enttäuscht vom akademischen Lehrbetrieb kehrte er 1910 nach Bern zurück und erwarb das Sekundarlehrerpatent. Bei seinem Methodiklehrer, dem unruhigen Sucher Hermann Röthlisberger, begegnete er 1911 Morach und Brügger. Sie kamen eben aus Paris und berichteten von den neuesten Entwicklungen der Kunst: der kubistischen Malerei und der Entdeckung der Negerkunst. Das tönte so aufregend, dass im Frühjahr 1912 Itten mit einer Seminaristen-Gruppe unter Führung Morachs zu einem kurzen Augenschein nach Paris reiste. Im Frühsommer unternahm er mit Röthlisberger eine Rheinreise zum Besuch der Kölner Sonderbunds-Ausstellung. Die gewaltigen Eindrücke dieser ersten internationalen Schau moderner Kunst spiegeln sich in den Jugenderinnerungen: «Vier Tage liefen wir von morgens bis abends in dieser Ausstellung herum. Was war zu sehen? Drei Säle mit etwa hundertfünfzig Bildern Van Goghs, zum erstenmal in Deutschland. Je ein Saal Cézanne und Gauguin. Ein Saal mit blauen und frühkubistischen Bildern von Picasso und Braque... Ich war zutiefst erschüttert... Cézanne traf mich erst viel später. Die Kubisten beunruhigten mich, aber erst 1913/14 kam eine Wirkung in mir zustande. Es war eine tolle Zeit.»



Johannes Itten

Es folgte, ebenfalls mit Röthlisberger, eine Reise nach München, wo Itten von einer Kandinsky-Ausstellung getroffen war. Systematische Grundlagen zum malerischen Schaffen erarbeitete er sich im Winter 1912/13 in Genf bei Eugène Gilliard. Nach einer zweiten Münchner Reise («Blauer Reiter») im Sommer 1913 zog sich Itten mit Morach und Brügger zu Malstudien in die Einsamkeit von Zaun bei Meiringen zurück. Verarbeitung der Eindrücke des Kubismus, wohl auch des Futurismus, war das gemeinsame Ziel. Im Herbst meldete sich Itten an der Stuttgarter Akademie bei Adolf Hölzel. Dessen Farbenlehre und bildnerische Kontrastlehre sind später von Itten zu eigenen Lehrmethoden entwickelt worden. Aus dem Hölzel-Schüler wurde in Stuttgart rasch ein selbständiger Maler. 1916 zog er nach Wien, um eine eigene Kunstschule zu gründen.

Wie spiegelt sich im Schaffen Ittens die Rezeption des Kubismus? Auf jugendliche Malversuche folgt seit 1909 die Auseinandersetzung mit Landschaft und Figur bei Hodler. 1912 verrät eine Ansicht von Thun erstmals eine betont kubische Ordnung der Bildelemente. In der Zeichnung «Haus mit Treppe» sind architektonische Formen noch entschiedener als bild-organisierende stereometrische Formen begriffen. An die Stelle des Lineaments tritt im Ölbild desselben Thuner Motivs eine grossflächig rhythmische Pinselstruktur. Bemerkenswert an diesem frühkubistischen Werk ist der (vom analytischen Kubismus Picassos und Braques vorgeprägte) Verzicht auf die Buntfarbe. Wie Untersuchungen kürzlich gezeigt haben, ist das Bild, abgesehen von wenig Blau, mit einer einzigen Farbe, aufgehelltem und verdunkeltem Saturnrot, gemalt.

Nach den 1913 unternommenen Versuchen der geometrischen Formzerlegung bringt das erste in Stuttgart gemalte Selbstbildnis («Mann im blauen Kittel», 1914, Kunstmuseum Bern) eine sichere «Kubisierung». Es leitet die Stuttgarter Landschafts- und Figurenbilder ein. Zunehmend wird, vielleicht unter dem Einfluss des «Blauen Reiters», die Farbe wiedergewonnen und das statische, horizontal-vertikale Lineament durch expressive Kompositionen abgelöst. Eigene Problematik und das Erlebnis des Krieges bestimmen die Themen. Typisch für den prismatischen Formausdruck der Bilder um 1915 sind die grosse Komposition «Barmherziger Samariter» und «Der Raucher», ebenfalls ein Selbstbildnis.

1916 ist eine Sicherheit der bildnerischen Absichten gewonnen: zunehmender Verzicht auf figürliche Motive und Vertiefung des farbigen Ausdrucks. Wenn noch Beziehungen zu Frankreich bestehen, dann weniger zu Picasso und Braque als vielmehr zum Orphismus Delaunays. In ungegenständlichen Kompositionen reiner Horizontal-Vertikal-Ordnungen, rotierender Kreisformen oder Spiralen wird der Schritt in die «gegenstandslose Welt» getan. Immer wieder aber kehrt Itten zu kubistischen Gestaltungsprinzipien zurück. Der Kubismus bleibt für ihn ein Ausgangspunkt für «das Erfassen der geometrischen Form in ihrem statisch-konstruktiven Charakter».

Willy Rotzler



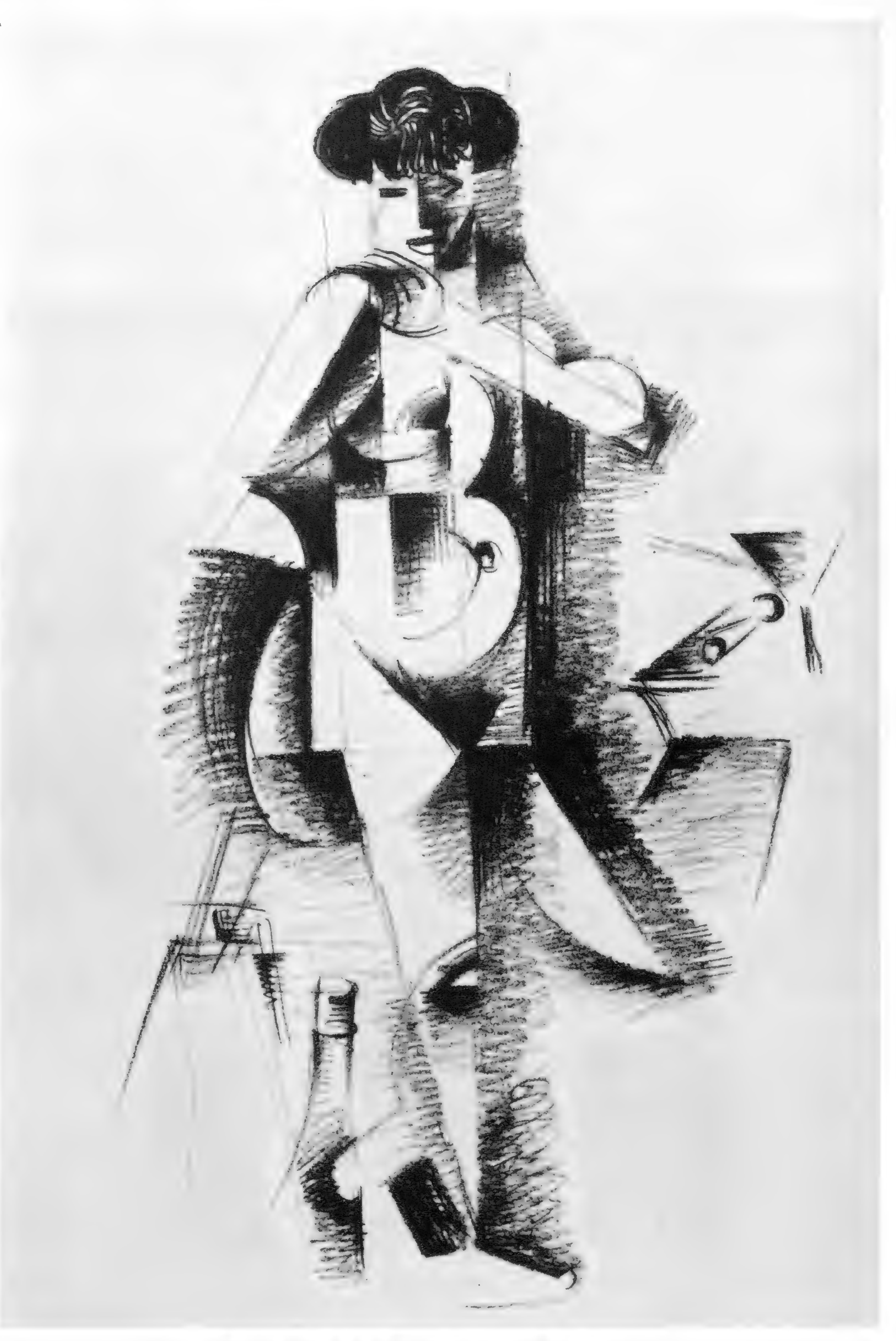
Haus mit Treppe. 1912. Öl auf Leinwand. 41 × 27 cm. Nachlass Johannes Itten



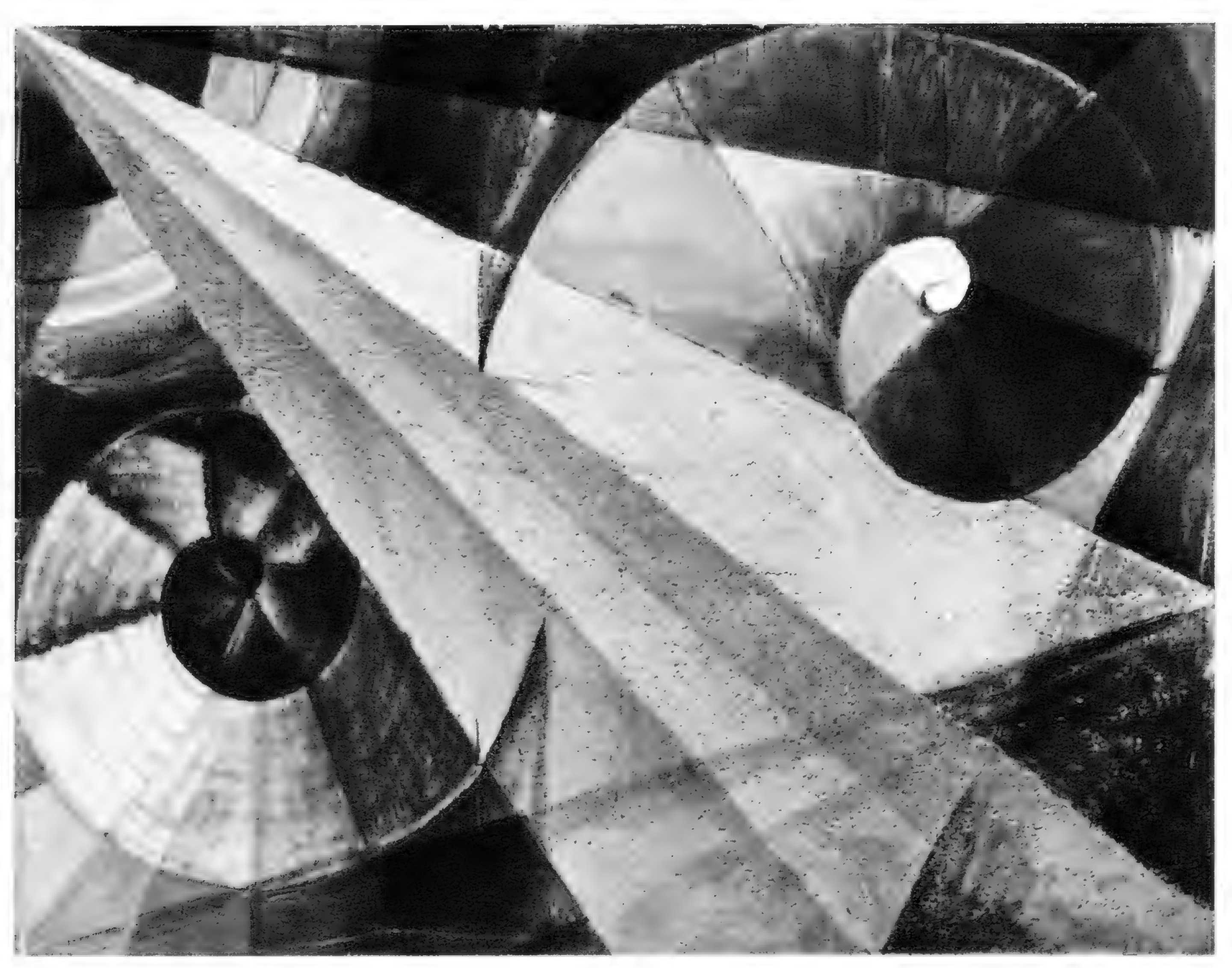
Der Raucher. 1915. Öl auf Leinwand. 73,5 × 45 cm. Nachlass Johannes Itten

«Wer die Zeit von 1908 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs nicht miterlebt hat, der kann sich kaum vorstellen, in welcher Erregtheit wir jungen, werdenden Maler die neuen Gestaltungen betrachteten und diskutierten. Tage- und nächtelang waren die Form- und Bildraum-Probleme der Kubisten, waren die Simultan- und Bewegungs-Probleme der futuristischen Bilder unser heftig diskutierter Gesprächsstoff. (Johannes Itten, Erinnerungen an die Sturm-Zeit, 1951)

«Der Raucher: Eine leicht säuerlich rauchige Atmosphäre und besonders Kontraste von Tiefenbewegungen, also Bildraum und plastische Formspannungen, wollte ich in dieser Figur zum Ausdruck bringen durch Hell-Dunkel, Formrhythmen und Farbe.» (Aus einer autobiographischen Notiz Ittens von 1964)



Weiblicher Akt. Um 1917. Bleistift. 47,5 × 29 cm. Zürich, Privatbesitz



Das Entzweite. 1916. Öl auf Leinwand. Masse unbekannt. Verschollen

«Im Winter 1912/13 besuchte ich an der Ecole des Beaux-Arts in Genf einen vierstündigen Kurs des Gauguin-Schülers Eugène Gilliard. Er hatte sein Grundstudium an der Ecole des Arts Décoratifs in Paris, bei Eugène Grasset, absolviert und führte uns in Genf in das Verständnis der elementaren geometrischen Formelemente und ihre Kontrastmöglichkeiten ein. Er war für die damalige Zeit ein sehr moderner und strenger Lehrer mit grossen künstlerischen Ansprüchen... Im Jahre 1915 begann ich in Stuttgart gegenstandslose Bilder mit elementaren geometrischen Formen zu komponieren. Ein Thema, das mich lange beschäftigte, hiess: Das aufwärts schwebende Dreieck. Die geometrischen Formen der Bilder waren konstruktiv und zahlenmässig (nach dem Goldenen Schnitt) bestimmt und sollten gleichzeitig aus lebendiger Empfindung gestaltet sein.» (Aus einer autobiographischen Notiz Ittens von 1963)



Horizontal-Vertikal. 1915. Öl auf Leinwand. 80 × 60 cm. Bern, Privatbesitz

OSCAR LÜTHY 1882–1945

Zu Beginn des Jahrhunderts bricht der junge Berner Oscar Lüthy plötzlich seine Architekturstudien ab und zieht sich in die Walliser Alpen zurück, um Maler zu werden. Zeitweise von seinem Freund Hans Beat Wieland begleitet, sonst aber von der Welt abgeschlossen, erarbeitet er sich seinen Ausdruck. Anregungen geben ihm Schwarzweiss-Reproduktionen von Werken Segantinis. Es sind die symbolistischen Darstellungen der Bergeller, die ihn beschäftigen und die ihn auf der Suche nach den tieferen Geheimnissen der Natur geleiten. Denn nicht die ihn unmittelbar umgebende Natur zieht Lüthy in ihren Bann, sondern ihr Erscheinen als Ausdruck einer höheren Wirklichkeit. 1907 kehrt er wieder ins Unterland zurück und beschäftigt sich eingehend mit Theosophie – die mystische Lehre von göttlichen Geheimnissen –, nachdem er sich schon 1906 für einige Zeit in München aufgehalten hat.

«In Weggis noch war Lüthy ein Erotiker, etwas stark schillernd und perlmutternd», schreibt Paul Klee über seine erste Begegnung 1910 mit Lüthy. Es ist in der Tat erstaunlich und entzieht sich leider unserer Kenntnis, wie er in den Kreis von Arp und Helbig kommt, mit denen er ein Jahr später den *Modernen Bund*, die erste schweizerische avantgardistische Künstlervereinigung, gründet. Da Arp mit der Übersiedlung seiner Familie in die Schweiz beschäftigt ist, fällt Lüthy das Amt des Geschäftsführers zu und damit die Aufgabe, 1911 die erste Ausstellung des Bundes in Luzern zu organisieren. Neben den Werken der Gründer und der später dazu gestossenen Huber, Kündig, Gimmi und Sprenger werden Bilder von Hodler, Gauguin, Matisse und Picasso gezeigt. Damit macht die Vereinigung dem Publikum erstmals die berüchtigte Pariser Kunst zugänglich und stösst



Oscar Lüthy

vornehmlich auf Ablehnung. Ein Jahr später wird in Zürich eine zweite Ausstellung veranstaltet, wobei das Schwergewicht der ausländischen Gäste nun auf Arbeiten der Mitglieder des *Blauen Reiters* liegt, die kurz zuvor in ihrer Ausstellung in München Werke des Bundes gezeigt haben. 1913 gibt der Bund eine Mappe mit Originalgraphiken für Mitglieder und Gönner heraus, die auch eine Radierung Lüthys enthält. Nach dieser Mappe und einer Ausstellung in der Galerie Sturm in Berlin verläuft die Tätigkeit des Bundes im Sande.

Obwohl Lüthy nun einige Jahre in der vordersten Front des schweizerischen Kunstgeschehens gestanden hat, bleibt materieller Erfolg aus. Doch er kann auf die Hilfe der beiden grossen Sammler Richard Kissling und Franz Meyer-Fierz zählen. Besonders Meyer-Fierz wird zu einer bedeutenden Figur in Lüthys Leben. Er ist es auch, der es ihm ermöglicht, nach den Sommern in Weggis die Winter in Paris zu verbringen.

Wann und wo Lüthy die ersten kubistischen Anregungen erhält, ist unklar; denn schon 1912 bescheinigt ihm Klee, ein durchaus typischer Vertreter des Kubismus zu sein. Ein durchaus typischer Vertreter – die folgenden Jahre werden zeigen, dass diese Äusserung zu differenzieren ist. Wohl beherrscht Lüthy die Formensprache der Kubisten, aber die Jahre 1913–1915, als er von Landschaftsbildern zu figürlichen Darstellungen findet, zeigen, dass seine Gedankenwelt nicht mit dem Konzept des Kubismus in Einklang zu bringen ist. Für Lüthy ist die Umsetzung in geometrische Formen nicht die analytische Erfassung eines Gegenstandes in seiner Form und seiner Lage im Raum, sondern vielmehr die Suche nach einem höheren Gebilde seiner Vorstellung, welche er mit den Begriffen Facette und Kristall umschreibt. Auch die Farbe dient ihm nicht zur Verdeutlichung analytischer Tatbestände, sondern zur Erhellung des Inhaltes, der Aussage, der Stimmung. Bedenkt man noch, dass er oft die Farbe Blau verwendet, wird klar, dass Lüthy kein Avantgardist, sondern ein Romantiker ist. Ein Romantiker, der sich auf der Suche nach der Blauen Blume von der realen, ihn umgebenden Welt löst und sich in die Gefilde seiner Imagination verliert. Eine kurze Harmonie zwischen diesen beiden künstlerischen Polen lässt Lüthy die Umsetzung der *Pietà d'Avignon* und einige in sich versunkene Frauenbildnisse – bezeichnenderweise meist in Nonnengestalt – schaffen. Dann aber treibt ihn seine innere Unruhe und Unbeständigkeit wieder in andere Richtungen und lässt ihn zuweilen in geistige Sphären aufsteigen, in die ihm sein malerischer Ausdruck nicht ganz zu folgen vermag. *Dominik Keller*



Radierung zur zweiten Mappe des Modernen Bundes. 1913. 19 × 11 cm. Zürich, Privatbesitz

«*Oscar Lüthy* ist dagegen kein kubistischer Neuling mehr, sondern ein durchaus typischer Vertreter. Was ich oben von der Landschaft der Kubisten sagte, darf auf ihn angewendet werden. Er hat ein ursprünglich impulsives Verhältnis zu ihr, das beweisen Stücke, die noch nicht ganz zum Gerippe reduziert sind, sondern noch Fleisch haben und Blut. Er zeigt noch sein Naturgefühl und behält es nicht in der Tiefe der unhörbaren Untertöne für sich. Manchmal hält er sich genau im Stadium zwischen Gefühl und Spekulation...

Lüthy geht weder den gefährlichen Weg Delaunays, noch hält er das Mass Le Fauconniers, er ist leidenschaftlicherer Spekulant als dieser letztgenannte und erheblich schwerer als jener glänzende Franzose, wobei ich mehr seinen Charakter als seinen Wert an den beiden messen will. Er weiss Bild und Gegenstand in einem versöhnlichen Verhältnis zu halten, auch wenn die Bildidee an Stärke überwiegt. Nie geschieht der Landschaft in ihrem tieferen Sinn Gewalt. Von besonderem Reize wäre es für mich, von Lüthy einmal eine figürliche Probe zu sehen.» (Paul Klee, Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich. Aus: Die Alpen, Jahrgang 6, 1911/12)



Engueraud Quarton: La Pietà d'Avignon. Paris, Louvre

«Eine leise Erinnerung an meine Jugendsehnsucht, dem Leuchten des ewigen Schnees, führte mich zu meiner Pietà von Avignon, diesem herrlichen Bild im Louvre, das mich lockte, es umzuschmelzen. Im Kubus fand ich damals die Lösung. Doch war der Kubismus von damals nicht mein Kubismus, denn ich trug doch meine eigene Melodie in mir. Mein Kubus wurde zum Kristall, in dessen Facetten ich das Bergesleuchten wiederfand. Das neue kultische Bild wurde mir gegeben; ich fand darin Gesetze, die Runen und Zeichen, wie ich sie am Berg selbst erlebte. Eine fast zauberische Magie bewegte mein Leben – aus Freude trunken meine Wiedergeburt zu erleben, mit der deutlichen Forderung: *alle Gegenstände, die ich gestalte, in ihr eigenes Licht zu stellen.* Faustischer Drang und konzentrierte Meditation – Ein- und Ausatmen – Natur und inneres geistiges Bild – dramatisch und lyrisch – diese Polarität, das ist mein Kampf um die Form Kunst.» (Oscar Lüthy, September 1944)

Variation zur Pietà d'Avignon. 1913. Öl auf Leinwand. 150 × 110 cm. Zürich, Privatbesitz, Depositum im Kunstmuseum Bern





Madonna. Um 1914. Öl auf Leinwand. 80 × 60 cm. Turin, Privatbesitz



Nonne. 1914. Öl auf Holz. 103 × 88 cm. Zürich, Privatbesitz

OTTO MORACH 1887–1973

«Otto Morach ist ein Rätsel.» Immer wieder stösst man im Gespräch mit seinen Freunden auf diesen Satz. Er ist es, der mit dem Begleiter stundenlang schweigend in die Nacht hinein wandert, ganz in Gedanken versunken, dann plötzlich innehält, an den Nachthimmel deutet und sagt: «Schau, den Stern dort, wie grün er glänzt», sich hastig verabschiedet und ins Dunkle enteilt. Er ist es, der Bekannten auf der Strasse in weitem Bogen ausweicht, der nie bedruckte Postkarten braucht, sondern seine Grüsse immer mit Zeichnungen und mit fröhlichen oder neckenden Worten versieht, seine Freunde aber nur zu Festlichkeiten mit anderen, jedoch kaum allein besucht. Er ist es, der, hört er Schritte auf der knarrenden Holztreppe, die zu seinem Atelier führt, sich einschliesst und den Besucher erst willkommen heisst, wenn alle Leinwände umgedreht sind, und der Fragen nach dem Fortgang seiner Arbeit mit einem freundlichen: «Es ist noch nicht fertig» beantwortet.

Otto Morach, 1887 geboren, stammt aus der Gegend von Solothurn und durchläuft, um wie sein Vater Lehrer zu werden, das Seminar. Dann ist er an der Kunstgewerbeschule Bern eingeschrieben und besucht auch die Universität. Im Restaurant der Mutter von Röthlisberger, dem späteren Redaktor der Zeitschrift «Das Werk», trifft er sich mit seinen Klassenkameraden Arnold Brügger, Carl Fischer und Johannes Itten zu einem Stammtisch. Seinen Lebens-Unterhalt verdient er sich als Aushilfslehrer, um möglichst viel malen und reisen zu können. Er weilt verschiedene Male in Paris, zumeist mit Brügger, bereist Deutschland und die Tschechoslowakei, hält sich im Baselbiet und in Meiringen auf. Während des Ersten Weltkrieges kehrt er nach Solothurn zurück und leistet Aktivdienst. 1918 wird er auf Anregung Carl Fischers von Alfred Altherr an die Kunstgewerbeschule in Zürich berufen.



Otto Morach

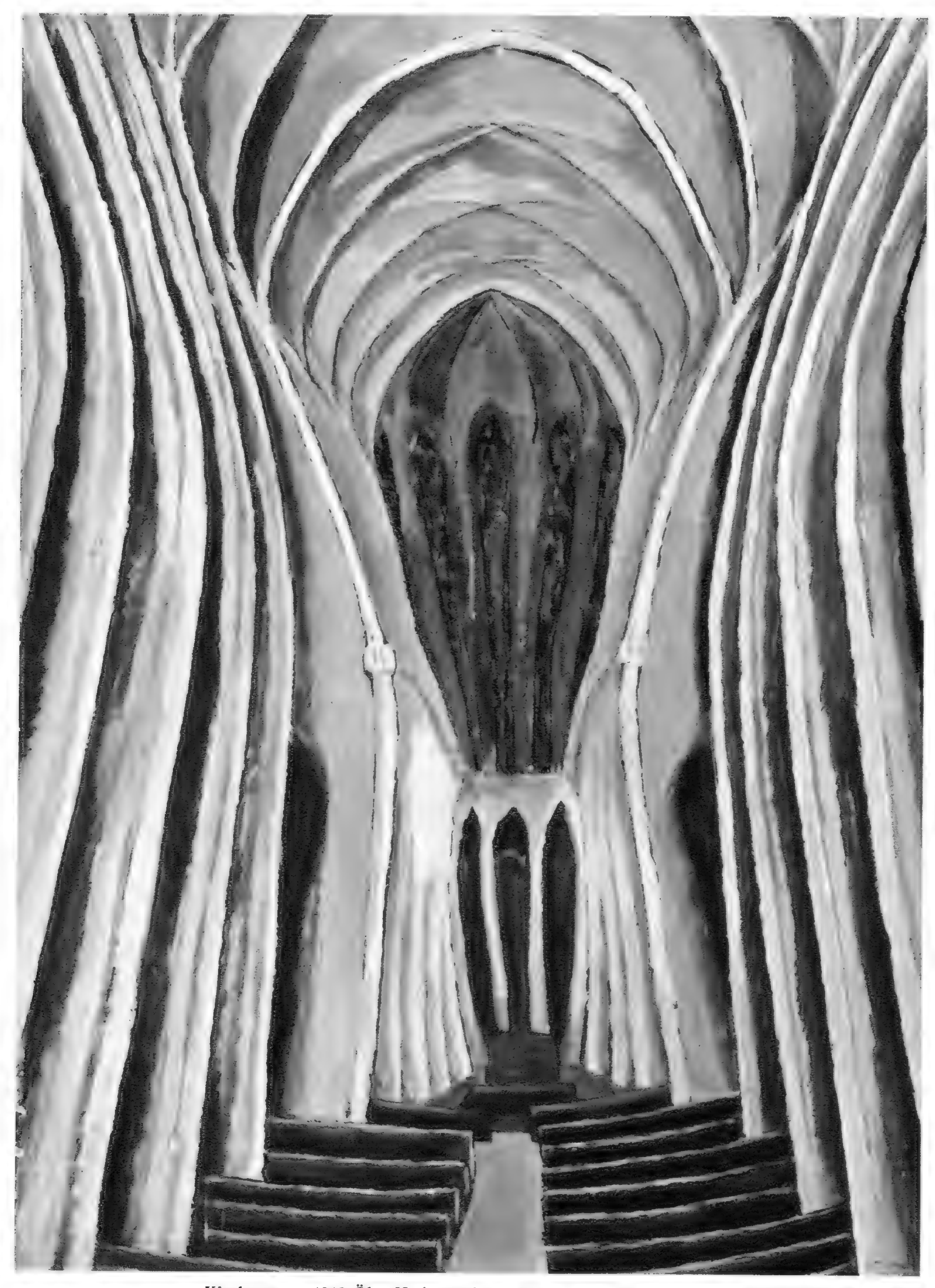
In Paris, wo er sich 1909–1910 und dann wieder 1913 aufhält, hat er sein Atelier in der *Ruche*. Seinem Nachbarn Chagall aber wagt er nur durchs Fenster zuzusehen – der Russe scheint ihm ein unnahbarer Meister. Morach hält sich immer im Hintergrund, zweifelt an seinen Bildern und malt sie über lange Jahre hinweg in immer neuen Fassungen. Dieser Scheu und wohl auch der Ungunst der Zeit ist es zuzuschreiben, dass das in der Schweiz aufkeimende Interesse an der neuen Kunst an ihm vorübergeht und er beispielsweise nie mit dem *Modernen Bund* in Kontakt tritt. Später wird er zwar Mitglied der Vereinigung *Das neue Leben,* doch dürfte das weniger auf eigene Initiative als auf diejenige des Begründers Fritz Baumann zurückzuführen sein. Für die Verbreitung seiner Bilder tut Morach nichts, und so kommt es, dass sich sein fast vollständiges Werk Jahrzehnte später verschmutzt und angemodert in seinem Keller findet. Morach hält seine Welt und seine Philosophie vor andern verschlossen.

Wir wissen also wenig über das, was Morach innerlich bewegt. Seine Bilder zeigen, wie nachhaltig ihn seine Umwelt beeindruckte – Grossstadt, Technik, Kathedrale, Krieg, Bergwelt – ein gemeinsamer Nenner lässt sich aber kaum finden. Auch eine Berufung auf seine Religiosität hilft nicht weiter, sie tritt uns vielmehr als etwas entgegen, das ihn seit seiner Kindheit in einer katholischen Gegend begleitet hat und ganz natürlich als Thematik zuweilen in seine Bilder einfliesst. Suchen wir den Zugang dort, wo Morachs Werk für uns fasslich ist – bei seinem Gefühl für das Material, für dessen Beschaffenheit, für dessen Wirkung. Schon als Schüler der Kunstgewerbeschule Bern studiert er nebenbei an der Universität Mineralogie und erweitert seine naturwissenschaftlichen Kenntnisse. Nichts noch so Vordergründiges entgeht ihm – der Widerschein einer hellen Blume auf einem menschlichen Antlitz, der gleissende Dampf über erhitzten Asphaltkesseln, der Rauch, der aus Fabrikschloten aufsteigt und sich mit grauen Wolken vermengt. Wir wissen nicht, ob Morach das technische Manifest der Futuristen bekannt ist und wie weit er davon inspiriert wird. Sein Empfinden für das Material und dessen mannigfaltige Erscheinungsformen lassen ihn zu einem künstlerischen Ausdruck finden, der dem der Futuristen ähnlich ist, obwohl diese von einem ganz anderen Ausgangspunkt, von einer sehr radikalen Weltanschauung, aufbrechen.

So sitzen wir plötzlich im Café Loeb in Bern vor dem Paar, auf dessen Gesichtern die Farben des ganzen Lokales irisieren, stehen mitten auf der Strasse, die als erste in Solothurn asphaltiert wird, und wehren uns gegen Rauch und Qualm, sehen uns dem Fabrikbau gegenüber und erschrecken ob dem dräuenden Himmel.

Morachs Materie-Gefühl überwindet seine Zweifel – er bleibt seinem Stil treu, bis ihn die Beanspruchung durch die Schule zwingt, die Malerei aufzugeben.

Dominik Keller



Kirchenraum. 1912. Öl auf Leinwand. 81 × 60 cm. Olten, Kunstmuseum



Asphaltarbeiter. Um 1914/15. Öl auf Leinwand. 100 × 90,5 cm. Olten, Kunstmuseum



Wasserfall. 1913. Öl auf Leinwand. 63 × 55 cm. Ligerz, Privatbesitz



Fabrikbau. 1917. Öl auf Leinwand. 105 × 80 cm. Zürich, Kunsthaus



Café Loeb. 1915. Öl auf Leinwand. 100 × 80 cm. Muri, Privatbesitz

PIENZA

Papst Pius II. und seine Stadt

Aufnahmen und Text von Dominik Keller



Pius II. Marmorbüste. 1459. Mantua, Abtei S. Benedetto Po

Im Jahre 1405 wurde im toskanischen Städtchen Corsignano Aeneas Sylvius Piccolomini geboren. Seine Eltern gehörten zu einer reichen Sieneser Familie und waren vor politischen Wirren aufs Land geflüchtet. Nach gründlicher Ausbildung in Siena und Florenz wurde Aeneas Sylvius Sekretär des Konzils zu Basel und später Geheimschreiber bei Kaiser Friedrich III., mit dem er fast alle wichtigen Städte Deutschlands und Österreichs bereiste. 1447 wurde er zum Bischof von Triest ernannt und drei Jahre später in seine Vaterstadt Siena versetzt. Nach 1455 stand er Papst Calixtus III. als Ratgeber zur Seite und wurde 1458 selbst zum Papst gewählt. Als Pius II. hatte Aeneas Sylvius zwei grosse Ziele. Einerseits wollte er einen Kreuzzug durchführen, andererseits ein grosser humanistischer Bauherr werden. So liess er die Loggia für die Segenserteilung im Vatikan, die Kapelle von S. Andrea in Rom und die päpstlichen Loggien in Siena erbauen. Sein grösstes Projekt aber war, seinen Geburtsort Corsignano zu einer architektonischen Idealstadt auszubauen. Es scheint, dass Aeneas Sylvius sich schon als Kardinal mit der Absicht trug, Corsignano in Pienza umzuwandeln, denn er beauftragte sofort nach seiner Inthronisierung Bernardo Rossellino mit dem Bau und drängte verschiedene Kardinäle mehr oder weniger sanft dazu, sich in seiner Stadt anzusiedeln. Als erstes gab Pius II. die Gebäudegruppe um den Hauptplatz, die Kathedrale, den Palazzo Piccolomini und den Palazzo Vescovile, in Auftrag. Von der Kathedrale hatte er eine ganz bestimmte Vorstellung, die auf seinen Aufenthalt in Deutschland und Österreich zurückging. Wie aus seinen Schriften zu ersehen ist, beeindruckten ihn die deutschen Hallenkirchen vor allem durch ihre Übersichtlichkeit, ihren polygonalen Chorabschluss, ihr Chorgewölbe mit goldenen Sternen auf blauem Grund und ihre hohen Chorfenster. Der Papst trug seinem Baumeister auf, einen Dom zu bauen, der auf diesen Elementen beruhte. Die Raumgestaltung der deutschen Vorbilder aber konnten oder wollten Pius II. und Rossellino nicht übernehmen. Statt schlanke Säulen aufstreben und elegant ins Gewölbe überlaufen zu lassen, wurden massive Pfeiler errichtet und mit mächtigen Kämpfern abgeschlossen, um tragende und lastende Kräfte sichtbar zu machen. Die Aussenfassade gegen den Platz hin wurde entsprechend den drei gleich hohen Kirchenschiffen gegliedert.

Auch für den Palazzo Piccolomini hatte der Papst seine Pläne – die Anlage sollte auf die ihn umgebende Natur ausgerichtet werden. So war es beispielsweise sein Wunsch, die Hauptachse des Palastes auf die beherrschende Anhöhe der Gegend, den Monte Amiata, auszurichten. Die Gartenfassade, aufgelockert durch ausgemalte Loggien auf allen drei Geschossen, und der ihr vorgelagerte Giardino Pensile sollten dem Betrachter die herrliche Aussicht über das ganze Orcia-Tal eröffnen. Für die Strassenfronten des Palastes verwendete Rossellino den Palazzo Rucellai in Florenz als Vorbild, den er zuvor nach den Plänen von Leon Battista Alberti gebaut hatte. Sei es, um die Monumentalität des im Gegensatz zum Florentiner Bau freistehenden Palastes zu betonen, sei es, um den Meister Alberti nicht allzu sehr zu kopieren, akzentuierte Rossellino Pilaster und Fensterbögen der Fassaden viel weniger stark als am Palazzo Rucellai.

War Rossellino beim Bau von Kathedrale und Palast an die Richtlinien seines Bauherrn gebunden, konnte er doch bei der Gestaltung des Platzes sein eigenes Konzept verwirklichen. Auf dem schmalen Bergrücken stand ihm nicht genügend Platz zur Verfügung, um weiträumig planen zu können. Rossellino nützte die so beschränkten architektonischen Mittel genial aus. Um die Eingangsfront der Kathedrale als Mittelpunkt zu akzentuieren, gestaltete er sie einerseits plastisch und liess sie andererseits in einem hellen Stein ausführen, im Gegensatz zu den Fassaden der beiden Paläste, bei denen er auf Vertiefungen und Erhöhungen verzichtete und einen dunklen Stein verwendete. Seine grossartigste Idee aber war, den Platz in Form eines gleichschenkligen Trapezes anzulegen, dessen Grundlinie entlang der Domfassade verläuft. Dadurch erreichte er zwei Dinge. Erstens wird durch diese gleichsam umgekehrte Perspektive die Kathedrale optisch viel mächtiger, und zweitens bewirken die zwischen Kathedrale und Palazzi entstehenden freien Räume eine klare Trennung zwischen denselben. Die Harmonie der einzelnen Kuben verstärkte Rossellino dadurch, dass er in die Pflasterung des Platzes ein quadratisches Netz von weissen Steinen einfügen liess.

Diese geometrische Meisterleistung hat allerdings für den heutigen Photographen den Nachteil, dass es unmöglich ist, die Anlage ohne optische Verzerrung zu photographieren.

Für die Innenausstattung des Domes zog der Papst führende toskanische Künstler zu und gab ihnen das Chorgestühl, verschiedene Altarbilder und die Bemalung des Gewölbes in Auftrag. 1462 konnte Pius den Dom einsegnen und den Kern seiner Stadt, die er zur Bischofsstadt machte, vollendet sehen. Schon zwei Jahre später starb er in Ancona im bitteren Bewusstsein, sein zweites grosses Ziel, die Durchführung eines Kreuzzuges, gescheitert zu sehen. Nach seinem Tode wurde die Bautätigkeit sofort eingestellt. Keiner der kirchlichen Würdenträger hatte Interesse, sich in der toskanischen Provinz anzusiedeln. Pienza aber starb nicht aus – Corsignano und die Idealstadt fügten sich zusammen.



Pienza. Kathedrale



Brunnen auf der Piazza Pio II **Palazzo Piccolomini ►**





Innenhof des Palazzo Piccolomini



Giardino pensile und Gartenfassade des Palazzo Piccolomini



Sano di Pietro (1406–1481): Altartafel. Öl auf Holz (Ausschnitt). Kathedrale





Engel (oben) und Apostel Paulus (unten).
Email auf der Mitra von Pius II. Museum Pienza



Pluviale. Opus anglicanum. 2. Viertel 14. Jahrhundert. Die heilige Margarete besiegt die Versuchung (Ausschnitt). Museum Pienza

Unter den vielen Geschenken, die Pius II. seiner Stadt machte, war auch ein Pluviale, von dem A. Christie in seinem Buch «English Medieval Embrodery» sagt, dass es das besterhaltene Opus Anglicanum sei und zweifelsohne zu den wertvollsten gehöre. Sein englischer Ursprung wird von den meisten Fachleuten bestätigt. Über die weitere Geschichte dieses Werkes wissen wir nur, was Sigismondo Tizio, ein Dichter des frühen 16. Jahrhunderts, berichtet. Nach ihm soll Thomas Paleologus, Despot von Morea, das Pluviale auf seine Flucht vor den türkischen Eroberern mitgenommen und bei seiner Ankunft in Rom Papst Pius II. geschenkt haben.

Das Werk ist in drei halbkreisförmige Zonen aufgeteilt. Die inneren beiden zeigen Szenen aus dem Leben Christi und Mariä, die äussere stellt das Martyrium der heiligen Margarete von Antiochien und der heiligen Katharina von Alexandrien dar. Die einzelnen Szenen sind durch Arkaden voneinander getrennt, in deren Zwickel die zwölf Apostel und acht Gestalten des alten Testamentes gezeigt werden. Die Arbeit ist aus Gold und Silberfäden sowie verschiedenfarbener Seide ausgeführt. Ursprünglich war das Pluviale mit Perlen reich verziert, die aber 1882 alle geraubt wurden. Das ganze Werk ist durch eine Bordüre mit mannigfaltigen geometrischen und animalischen Ornamenten eingefasst.



Pluviale. Die von der heiligen Katharina bekehrten Philosophen werden hingerichtet (Ausschnitt). Museum Pienza.

ARCHITEKTUR OHNE ARCHITEKTEN

Die Architekten von heute haben sich darauf besonnen, wie schön Städte, Dörfer, Gehöfte sind, die wie aus dem Boden gewachsen dastehen. Ein erstes Zeugnis dieser Denkart war die Wanderausstellung Bernard Rudofskys im Jahre 1965. Soeben behandelt die neue, gute Zeitschrift «archithèse» in ihrem Heft 9/74 dasselbe Thema. Sie nennt es «Spontane Architektur». Aber dies ist nur eine andere Bezeichnung für dasselbe Phänomen. Es geht um Bauernhäuser im italienischen Chianti, um Holzhäuser im Val d'Hérémence, um Strassenbilder in Syphnos in der Ägäis, um befestigte Dörfer in China, um Karawansereien in Persien. Oder, wie auf den folgenden Seiten, um die Stadt Agades in Niger, in der Fulvio Roiter mit Luftaufnahme und malerischen Details zeigt, wie anonyme Architektur in Afrika aussehen kann. Agades und der Staat Niger liegen im Herzen Afrikas, nördlich von Nigeria, westlich vom Tschad; Niger ist ein Wüstenstaat, der zurzeit von grosser Dürre bedroht ist.

Was haben diese neuen Bilder mit jenen gemein, wie sie Rudofsky zeigte oder wie sie «archithèse» bespricht? Was haben sie voraus, worin unterscheiden sie sich von den meist unglücklichen Bau-Versuchen der Jetztzeit, denen jedes Fluidum abgeht, die mit ihren wohlgeplanten Treffpunkten oder Siedlungszentren doch meist nackt, kahl, kalt wirken? Man braucht die Worte selbstverständliche Architektur, spontane, unprätentiöse, materialgerechte, gewachsene, volkstümliche, von keiner falschen Monumentalität belastete. In den früheren Versuchen, spontane Architektur zu erfassen und zu gliedern,



Die Stadt Agades aus der Vogelschau

basierte man in der Hauptsache auf technischen und soziologischen Aspekten. Man analysierte die Vorgänge in einem alten Bauernhaus, das Kochen, Waschen, Dreschen, Füttern und Melken. Man betrachtete den Aufbau der Mauern, das Mass der Fenster, die Neigung der Dächer. Den ästhetischen Genuss und den Einfluss dieses Genusses auf die Lebensqualität der Bewohner ist man erst heute dabei, in Worten deutlich zu machen.

Wenn wir die plastisch ungeheuer wirksamen, in Luftaufnahme und De-

Aufnahmen von Fulvio Roiter Text von Silvia Kugler

—AGADES IN NIGER



tailbildern sich ergänzenden Photos Fulvio Roiters auf uns wirken lassen, so bestätigen sie alles, was von anonymer Architektur zu sagen ist: In gewachsener, hierarchischer Aufteilung stehen die Kuben der Lehmhäuser zwischen den Strassen und Plätzen, Höfe und geschlossene Räume in lebensbedingter Abwechslung. Spontane Architektur, aber wie stets Ausdruck einer strengen gesellschaftlichen Gliederung, die Gruppe noch immer im Gleichgewicht. Die Aufteilung der Strassen, der Plätze, die Anordnung der Häuser und der Höfe sind nicht nur durch das Leben bestimmt, das sich hier abspielt, auch nicht allein durch die Gewalt der Sonne oder durch die Beschaffenheit der Lehmziegel. Die Räume unterliegen ebensosehr den Bestimmungen einer überkommenen Ordnung (für wie lange noch?) zwischen den Bewohnern.

Diese im Hintergrund stehende, unangefochtene Lebensordnung schafft den unauffällig ruhigen, harmonischen Boden, auf dem der merkwürdige Turm der grossen Moschee, jahrhundertealt, Taubenturm-ähnlich, seine volle ästhetische Wirkung erhält. Dasselbe gilt für die Basreliefs, die Wanddekorationen, die Strukturen und Durchblicke zwischen den massiv gegliederten, stets aus demselben Lehm geformten Geländern. Ohne die anonymen Häuser und die kühlen Mauern, gehäuft auftretend, würden sie sich gegenseitig erschlagen. So aber sind die teils vielfarbigen Dekorationen, teils mit verschiedenen, primitiven Instrumenten in die Mauern gekratzten Oberflächenstrukturen eine prachtvolle Illustration dafür, wie in einer Siedlung, die aus einem homogenen Baumaterial, hier Lehm, gebaut wurde, dem Baumaterial entsprechend ästhetische Wirkungen ohne grossen Aufwand erreicht werden können. Es ist heute allerdings in Agades kaum mehr möglich, solche Fassaden-Dekorateure, geschickte Maurer zumeist, ausfindig zu machen. Die Arbeit erfordert zügiges Vorgehen. Die Ornamente werden aus Lehm aufgetragen und trocknen in der grossen Hitze sehr schnell. Auch sind sie, Wind und Wetter ausgesetzt, wie die ganzen Lehmstädte, eingeschlossen die Moschee, stets vom Zerfall bedroht.







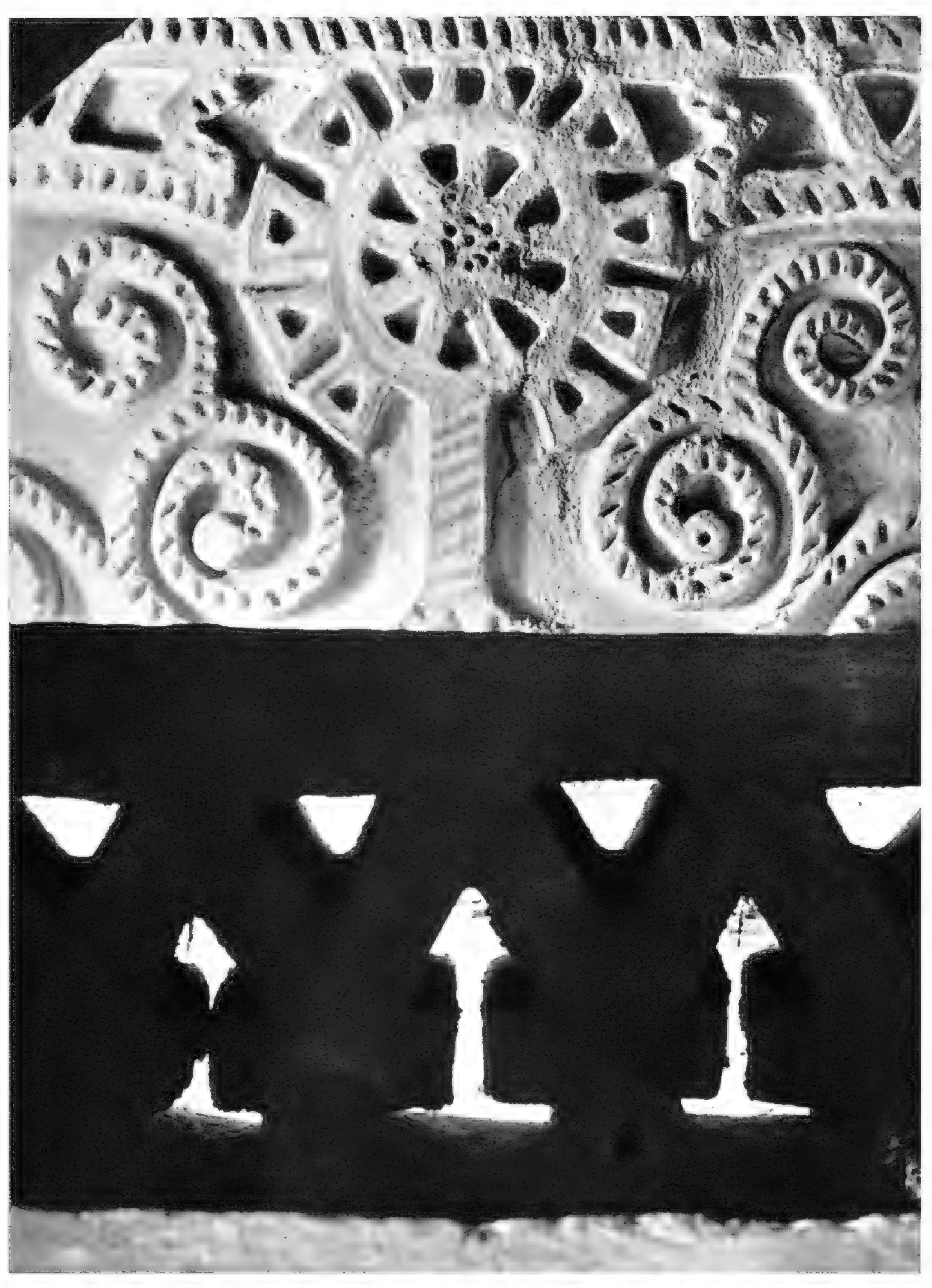
Einer der vier Zugänge zum Markt von Agades

vorangehende Doppelseite:
Hauswand mit Oberflächenstruktur, im Hintergrund das Minarett der Moschee

Mauer der Sultansresidenz ▶







Bas-Relief im Haus des Bäckers

◀ Dekorierte Hauswand, rechts eine Mauer
mit Oberflächenstrukturen, die direkt
in die feuchte Wand modelliert werden



Lichtöffnungen der durchbrochenen Lehmwand des Bäckerhauses

Blick auf den kleinen Marktplatz durch ▶
einen fensterartigen Durchbruch
in der Wand des Bäckerhauses





FERN DER HEIMAT

Türkische Fremdarbeiter in Deutschland

Aufnahmen von Gilles Peress

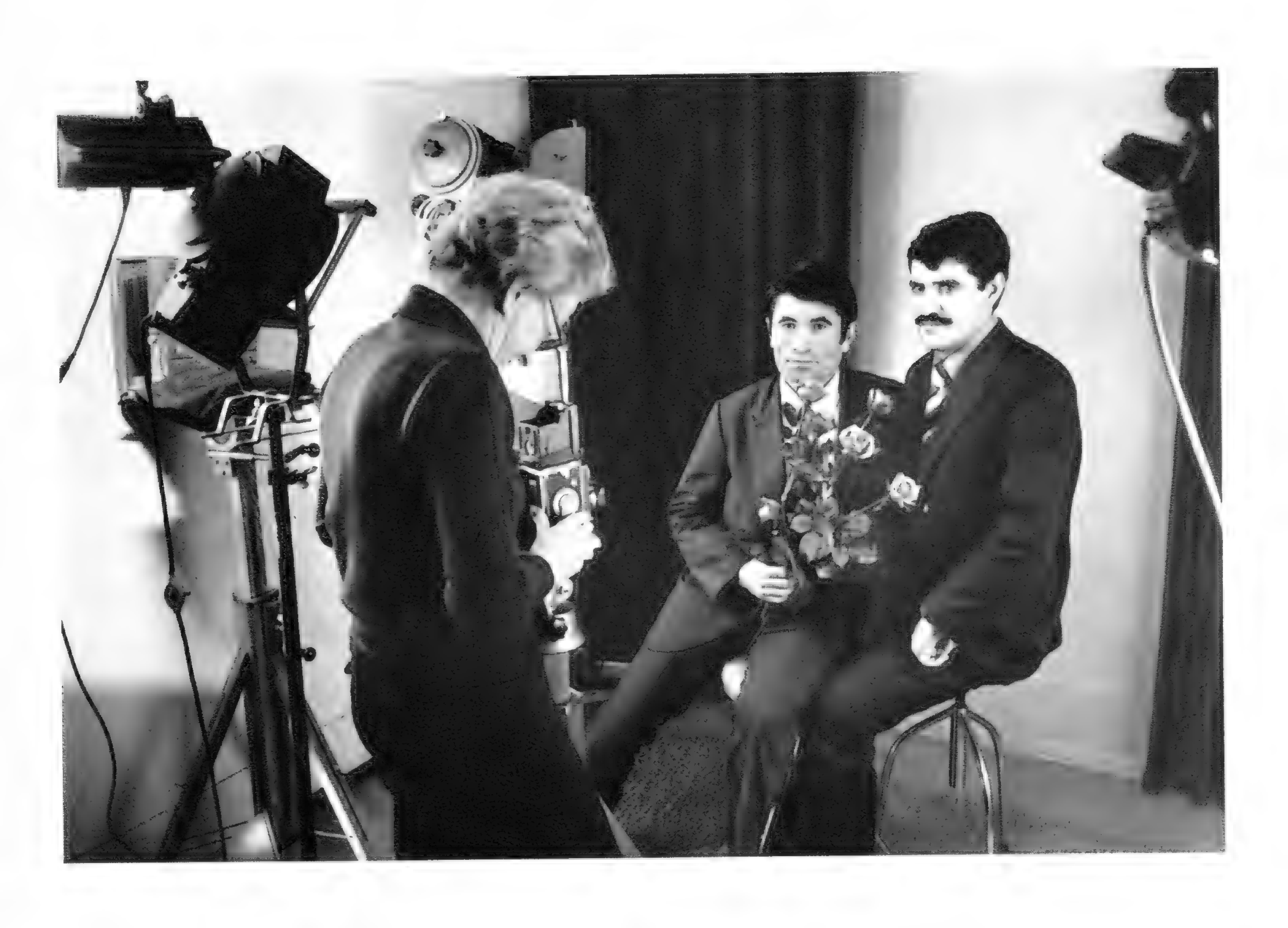

GRUNDIG

















Zeitungsberichte zum Thema Malerei aus dem Jahre 1911

Um die Schweizer Kunstszene jener Zeit etwas zu beleuchten, drucken wir im folgenden einige Zeitungsberichte aus dem Jahre 1911 ab. Stellen aus Ausstellungsberichten und allgemein gehaltenen Aufsätzen sollen zeigen, was in den Augen der Allgemeinheit Ziel und Aufgabe der Malerei zu sein hatte und was nicht.

Geistiges Eigenleben der Schweiz
National-Zeitung, Basel, 6. Januar

Und die Schaffenden müssen ihre eigenen Wege gehen. Nicht den Plunder ferner Weltstädte nachahmen, sondern sich in sein Volkstum versenken, da festgewurzelt stehen; dann allein kann man Grosses, Zeitüberdauerndes hervorbringen. Nur wo der Künstler mit seiner Mutter Heimat verwachsen war, ist originelle Kunst entsprungen. Gerade unsere Zeit ist so reich, so anregend für die Berufenen. In unserm Schweizerland, so klein es ist, wogt heute ein tiefes geistiges Ringen in allen Volksschichten; es ist wieder einmal Frühling geworden, der Tauwind hat alles in Fluss gebracht. Das alles drängt nach künstlerischer Gestaltung. Da musst du arbeiten, du darfst nicht fremden Trugbildern nachjagen. Stürze dich hinein in den brausenden Strom, wenn auch die Philister die Köpfe schütteln, und wenn du echt schweizerisch empfindest, so wird dein Schaffen im Volke nicht untergehen; du wirst es hinaufziehen, du wirst es retten, dass es im Völkermeer nicht versinkt. Von unserer geistigen Selbständigkeit hängt die Zukunft ab, das ist der archimedische Punkt.

Die Hans Widmer-Ausstellung
Der Bund, Bern, 3. September

Die junge Generation unter den Berner Malern zieht ihre Kraft aus dem Boden der Heimat, das Bernerland mit seinen Hügeln und Bergen, seinen stolzen Bauernhäusern und den starken Menschen – das ist die Welt der Berner Maler unserer Zeit. Hans Widmer, der gegenwärtig in unserm Kunstmuseum ausgestellt hat, wohnt seit Jahren in Brienzwyler, da ist es begreiflich, dass auch er aus den gleichen Quellen trinkt. Er liebt dieses Land und glücklicherweise fällt ein starker sonniger Strahl dieser Liebe auch auf seine Werke. Man merkt es seinen Landschaften an, dass der Maler gerne auf sonniger Höhe liegt und über dunkle Wälder und tiefe Täler in die blaue Ferne träumt. So bekommen die Landschaften einen gewissen persönlichen Zug; sie sind wirklich subjektiv gesehen. Am schönsten tritt dieses subjektive Element in die Erscheinung bei dem Bilde «Das Tal», das schon einmal hier gehangen hat; auch der «Morgen» verleugnet diesen Zug nicht: ein junger Senn tritt mit dem Melkeimer aus der Hütte und sieht in den herrlichen Morgen hinaus; die Berge liegen in der Sonne, drunten aber ist's noch kühl und dunkel. Gerade so hat Widmer es selbst gesehen.

In den ausgestellten Figurenbildern hält sich Widmer auch ans Bernerland, ans Bernervolk. Und er packt fest und sicher zu. Das «Haslimeitschi» ist ein ausgesprochener Bergtypus, so ein herbes blondes Sommersprossen-Gesicht, nicht gerade sympathisch, aber ungemein wahr und charakteristisch. Dieses Gefühl für ungeschminkte Wahrheit lebt auch in dem Bilde «Volksabstimmung»: Bernerbauern an der Stimmurne. Der Vorgang ist ohne alles patriotische Pathos dargestellt, aber etwas von dem stolzen Gefühle «Volkssouveränität» ist doch hängen geblieben. Typen von prachtvoller Schärfe hat Widmer hier geschaffen in dem greisen Briefträger, der den Stimmzettel ausfüllt und dem jungen Lehrer, der an der Urne Kontrolle führt.

Impressionismus und moderne Kunst
Vaterland, Luzern, 20. September

Es geht eben mit solchen Kunstverirrungen (der modernen Kunst) genau wie mit gewissen Absonderlichkeiten der Frauenmode. Wie z.B. die Jupe-culotte ihre Pariser Existenz bloss in ein paar Modezeitschriften kümmerlich fristete und weder auf dem Rennplatz, noch in den Foyers, noch auf der Strasse zu sehen war, im Ausland dagegen sich überall zeigte, geradeso verhält es sich mit den Exzentrizitäten der Cubistes und anderer «fauves», sie würden mit Schluss des Salon des indépendants unbeachtet und spurlos verschwinden, tischte man sie nicht uns gutgläubigen und kritiklosen Schweizern als letzte Pariser Neuheit auf, worauf sie von unsern Snobs – die Weiblein voran – die beileibe nicht zu den Rückständigen gehören wollen, bewundert, gekauft und nachgeahmt werden. Da es schwierig ist, an solchen Schmierereien in klarem Deutsch irgendwelche Werte festzustellen, so überschüttet man statt dessen den naiven Leser mit einem Trog voll nichtssagenden oder qualvoll ausgeklügelter Phrasen und seltsamer, abgeschmackter Bilder. –

Es gilt auch im künstlerischen Leben Front zu machen, sowohl gegen die Reaktionäre, die das Neue um seiner Neuheit willen verdammen, als auch gegen die Anarchisten, die es aus dem gleichen Grunde in den Himmel heben. Hüten wir uns, den Strömungen der Mode blindlings zu folgen und uns von ihr die Werturteile diktieren zu lassen. Das Grosse, das Bleibende, ist stets im Widerspruch mit ihr geschaffen worden.

Der Moderne Bund
Luzerner Tagblatt, Luzern, 6. Dezember

Es ist etwas Erhabenes um die Kunst, aber dass vom Erhabenen zum andern oft nur ein kleiner Schritt ist, das zeigen gar viele der ausgestellten Werke. Und wenn es das höchste Streben der Kunst ist, darstellerisch mit primitivsten Mitteln zu wirken, wie sie etwa einem Menschen aus der Steinzeit zu Gebote gestanden haben mögen, oder wenn es für den darstellenden Künstler wirklich das Höchste ist, mit dem Stift, dem Griffel oder Pinsel gleichsam zu lallen wie das Kind und doch bei aller Naivität der Linien und Formen so raffiniert zu sein, dass sich alles in ein selbstgemachtes Gesetz einreiht, dann haben die Herren vom «Modernen Bund» ihr Ziel wirklich spielend erreicht. Denn wenige der ausgestellten Werke werden den Eindruck tiefgründigen, ernsten Schaffens und mühevollen Kampfes zwischen Wollen und Gelingen erregen. Die meisten Sachen sind leicht hingeworfen, flüchtig gezeichnet oder gemalt wie man etwa ein Couplet singt oder ein lustig Liedlein aus dem Ärmel schüttelt. Viele der ausgestellten Skizzen und Bilder gemahnen denn auch im Aufbau, Rhythmus und Klang an die bekannten, oft recht holperigen Schüttelreimverse vom «Stumpfsinn und seinem Vergnügen», die etwa von spätsitzender Gesellschaft gesungen zu werden pflegen, wenn besserer Unterhaltungsvorrat erschöpft ist.

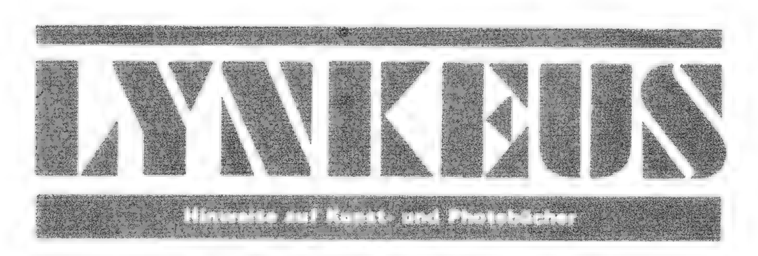
Moderner Bund und Kunstempfinden
Luzerner Tagblatt, Luzern, 8. Dezember

Ein Freund des «Tagbl.», der sich selber Laie in Kunstsachen nennt, der aber Freude hat am Schönen, Erhabenen und, wie er schreibt, stets freudiger Besucher von Kunstausstellungen ist, schreibt uns:

Beim Durchgehen dieser Kollektion fragte ich mich, «was ist eigentlich Kunst, und welchen Zweck hat sie? Ist das Arbeiten dieser Herren wirklich wert, als Kunst betrachtet zu werden?»

Wenn man den Saal dieser Ausstellung verlässt, hat man das Gefühl der innern Erbauung, das einem beim Betrachten wirklicher Kunstwerke befällt, *nicht*. Im Gegenteil: Was uns da vorgestellt wird, ist etwas Unverständliches und Unschönes. Unzufrieden und verstimmt geht man nach Hause, enttäuscht über eine solche Auffassung der Kunst. Wenn ich einen Kunsttempel betrete, geschieht es mit der Hoffnung, der Kunst in Ergebung Herz und Sinne weihen zu können und Stunden des höchsten Genusses und wahren Glückes zu erleben. Tief in unserer Brust liegt geheimnisvoll gebettet das Wahre, das Gute und das Schöne, und was uns in diesem Dreiklang emporklingt, das sollte uns im Wesen der Kunst wieder entgegenleuchten.

Nicht ein einziges Bild der ausgestellten Sammlung vermochte diese Wirkung auf mich auszuüben. Was da aufgehängt ist, versteht man nicht, und doch kann es dem Maler nicht gleichgültig sein, ob er verstanden werde oder nicht. Sein Arbeiten gilt doch dem Volke zur Aufklärung, und wenn er nicht verstanden wird, so ist sein Arbeiten zwecklos.



Deutsche Romantik

Handzeichnungen
Herausgegeben von Marianne Bernhard
Nachwort von Petra Kipphoff
Rogner & Bernhard Verlag, München. Fr. 114.40

Den Verlag Rogner & Bernhard wollen wir loben, dessen Reihe «Europäische Graphik von 1500 bis 1900» beides in einem beschert: fast grenzenloses Schauvergnügen und zuverlässige Dokumentation.

Bis jetzt sind dort die graphischen Gesamtwerke der folgenden Künstler erschienen: Jacques Callot mit 2900 Abbildungen, Albrecht Dürer (2000 Abbildungen), Lucas Cranach d. Ä. und sein Kreis (700 Abbildungen), Grandville (2000 Abbildungen). Sodann die sämtlichen Holzschnitte von Ludwig Richter (2572 Abbildungen, zurzeit vergriffen, Neuauflage in Vorbereitung), die gesamte Druckgraphik des Grafen Franz v. Pocci und die hier angezeigten Zeichnungen der deutschen Romantik mit rund 2000 Werkproben.

Zum erstenmal fehlt hier das Wort sämtliche auf der Titelseite, doch kann das in zwei Bände aufgeteilte Werk insofern Anspruch auf Vollständigkeit erheben, als alle irgendwie bemerkenswerten Zeichner der Epoche – das Inhaltsverzeichnis führt 61 Namen auf! – vertreten sind. Dabei wurde jedem Künstler ein Portfolio zugestanden, das im Schnitt zwischen dreissig und vierzig Blätter umfasst. Eine Zahl, die sich bei den Hauptmeistern wesentlich erhöht. So werden beispielsweise von Caspar David Friedrich um die sechzig, von Philipp Otto Runge und Julius Schnorr v. Carolsfeld gar um die siebzig Werke gezeigt.

Bei der Bildauswahl wurde fast zu grosszügig verfahren; denn auf manches harmlose Landschäftchen und Heiligenbild verzichtete man gerne. Anderseits wird der Kenner der Materie auch das eine und andere Blatt vermissen: das Selbstbildnis von C. D. Friedrich von 1800 zum Beispiel, das Porträt F. A. Zimmermanns von Friedrich Wasmann oder Carl Philipp Fohrs ungemeine Ausdrucksstudie seines Kollegen Konrad Eberhard. Alles in allem aber sind die Blätter mit erlesenem Geschmack und grossem Kunstverstand ausgewählt worden.

Die editorische Arbeit ist – wie immer bei diesem Verlag – untadelig. Sie beschränkt sich auf die Angaben über Signatur, Technik, Masse und Standort eines Blattes und bei den Künstlern auf die Lebensdaten. Ausserdem wird jede Werkgruppe eingeleitet durch zeitgenössische Dokumente – Briefstellen, Tagebucheintragungen, Urteile Dritter usf. –, was wesentlich zur Verdeutlichung des romantischen Klimas beiträgt. Die Herausgeberin Marianne Bernhard gibt in einer knapp gefassten Editionsnotiz Auskunft über ihr Vorgehen. Beschlossen wird das Werk durch ein Nachwort von Petra Kipphoff. Dieser von lebendiger Einfühlungsgabe und subtiler Formulierungskunst zeugende Essay geht das Phänomen der deutschen romantischen Zeichner vorzüglich von der menschlich-geistigen Seite an und beschwört überzeugend die halb nüchterne, halb überschwengliche Lebensluft, in der diese einzigartige Kunstblüte gedieh.



Julius Schnorr von Carolsfeld:
Friedrich Olivier beim Zeichnen 1817. Wien, Albertina

Ein rundes Dutzend der hier vorgestellten Künstler darf auch beim breiteren Publikum als bekannt vorausgesetzt werden, und bei ihnen, den Runge, Friedrich und Kersting, Cornelius, Schnorr, Koch und Overbeck, Richter, Wasmann und Carus, liegt auch das Hauptgewicht der Sammlung. Da es hier aber ausschliesslich um zeichnerische Meriten geht, ergibt es sich, dass sonst selten Genannten ebensoviel Bedeutung zukommt wie den Koryphäen. So zählen der Weimarer Franz Horny (1798–1824), der Hamburger Victor Emil Janssen (1807–1845) und der Heidelberger Carl Philipp Fohr (1795 bis 1818) zu den eindrücklichsten Figuren dieser Anthologie. Auch Karl Friedrich Schinkel, dessen Hauptverdienst auf einer andern Ebene liegt, muss zu ihnen gezählt werden. Aber auch bei den fast ganz Vergessenen stösst man immer auf Arbeiten, die man mit Überraschung und Staunen zur Kenntnis nimmt. So bei Johann Scheffer von Leonhartshoff (1795–1822), Philipp Veit (1793–1877) und anderen.

Ein Trauerschatten legt sich über diese Kunstlandschaft, sobald man sich mit den Lebensdaten der Zeichner befasst. Viele der besten mussten früh dahin. Fohr, Horny, Pforr, Scheffer, Spekter, Ehrhard – keiner von ihnen erreichte das dreissigste Jahr. Aber auch das Schicksal jener, die überdauerten, vermag nicht heiter zu stimmen: Keiner hielt in hohen Mannesjahren, was sein begeisterter Aufbruch versprochen hatte; allesamt sind sie, nachdem die romantische Welle verebbt war, erlahmt, verknöchert oder auf diese und jene Weise der Kunst untreu geworden, und schmerzlich kommt es zum Bewusstsein, dass die deutsche Romantik ein Blütenwunder war, dem die Zeit der Reife versagt blieb. Von der Thematik her gesehen ist die Sammlung in mannigfacher Weise passionierend und reizvoll.

Da sind einmal die Selbstbildnisse, mit denen diese jungen, für Kunst, Tugend und Religion entflammten Leute ihr eigenes Ich zu enträtseln suchten. Die Porträts sodann, die einer vom andern machte und deren Überfülle weniger der Rarheit professioneller Modelle zu danken sind als einem Freundschaftskult, der nie üppiger blühte als zur Zeit der Romantik. Anmutigste Augenweide bieten sodann die vielen Abbilder italienischer Menschenschönheit, Porträts und Akte beiderlei Geschlechts, die mit zarten Bleistiftstrichen in keusch-verhaltener Manier festgehalten sind. Vor allem aber kommt der Liebhaber der Landschaft auf seine Rechnung. Von immer neuen Standpunkten aus werden ihm Rom, die Campagna, Arricia, Amalfi, die Sabinerberge mit dem Felsennest Olevano vor Augen geführt – ein Italien, nicht heroisch übersteigert, sondern bebaut, bewohnt und lebensträchtig, das sich in dieser Gestalt als Sehnsuchtsbild jedem Deutschen eingeprägt hat und das an Faszinationskraft auch nach fast zweihundert Jahren nichts eingebüsst hat. *M. G.*

CARL HEINZ CLASEN

Der Meister der Schönen Madonnen

Herkunft, Entfaltung und Umkreis
Verlag Walter de Gruyter, Berlin. Fr. 237.50

Die vor allem auf das heutige Polen, die Tschechoslowakei und den österreichisch-südostdeutschen Raum verteilte Gruppe der «Schönen Madonnen» charakterisiert in beispielhafter Weise den *Internationalen Stil* der Kunst um 1400. Ihr rhythmisch schwingender Kontrapost, die sanfte Melodik weich gerundeter Gewanddraperie mit ihren fliessenden Faltenkaskaden, der zart elegische, liebliche Ausdruck der Gesichter und die graziös-elegante Gesamterscheinung haben von dem *Weichen Stil* als zugleich einem *Schönen Stil* sprechen lassen. Figuren wie aus einem zu jener Zeit so oft gemalten Paradiesgärtlein, in eigentümlichem Kontrast zu einer Wirklichkeit, in der heftige politische, soziale und religiöse Spannungen das Ende des Mittelalters ankündigten.

Neben das kulturell dominierende Paris waren im vorgeschrittenen 14. Jahrhundert weitere politische und künstlerische Zentren wie Prag, Mailand, Verona, Dijon und Bourges getreten, und auch die aufsteigenden Bürgerstädte in Deutschland und Flandern blieben als bedeutende Auftraggeber künstlerischer Produktion kaum hinter den Höfen zurück.

Politisch-dynastische Verflechtungen, enge wirtschaftliche Beziehungen sowie die zunehmende Auflösung kathedraler Bauhütten und das Aufkommen der Zünfte und spezialisierter Werkstätten führten zu besonders häufigen Künstlerwanderungen und regem Import und Export von Kunstwerken. Dieser intensive Austausch künstlerischer Ideen und Formen schuf eine Art internationale Sprache, deren Dialekte sich zum Verwechseln gleichen konnten.

Auf genau diese Frage der Herkunft und kunstgeschichtlichen Einordnung sowie der Zuweisung der Hauptwerke an einen Meister – seit Wilhelm Pinders erster Untersuchung in den zwanziger Jahren eine der meistdiskutierten in der mittelalterlichen Skulptur – will das hier anzuzeigende Buch eine umfassende und möglichst endgültige Antwort geben.

Den zwischen ca. 1390–1420/30 entstandenen «Schönen» Marienstatuen aus Stein, Steinguss und Holz werden stilkritisch noch eine grössere Anzahl einander sehr gleichender Vesperbilder (die den toten Christus beklagende Muttergottes) und einige Christus- und Heiligenfiguren zugeordnet. Das gehäufte Vorkommen dieser Skulpturen im Osten hat immer wieder veranlasst, ihren Ursprung in Prag, Wien oder Salzburg zu suchen, während einzelne Bildwerke im Westen auf das franko-flämische und rheinische Gebiet hinzudeuten schienen. Da nur eines der 12 bis 14 vom Autor dem Madonnenmeister zugeschriebenen Hauptwerke annähernd genau datierbar ist, sind die entscheidenden Frühwerke und eine Chronologie nur auf rein stilkritischem Wege zu ermitteln.

Überzeugend ist Clasens schon 1939 geäusserte These vom Œuvre eines einzelnen Meisters samt Atelier und Nachfolge, wenngleich der Weg von der Schönen Madonna in Budapest zu derjenigen in Pilsen nur bei der schwer nachprüfbaren Annahme der Entwicklung eines Künstlers jener Zeit problematisch bleibt. Die schon lange gesehene engste Verwandtschaft der herausragenden Madonnen in Bonn, Thorn und Wien lässt sich kaum anders als das Werk eines leitenden Meisters erklären, dem man mehr motivisch-gestalterische Variation zutrauen muss, als das bisher in der Forschung geschehen ist. Zusammen mit Claus Sluter gehört dieser anonyme Meister zu den grössten stilbildenden und zugleich den allgemeinen Zeitstil überragenden Bildhauern des Nordens um 1400. Dies hat Clasen in denkbar gründlichster Weise herausgestellt.



Schöne Madonna (Detail). Um 1390. Bonn, Rheinisches Landesmuseum

Bei weitem nicht so überzeugend sind jedoch Ursprung und Herkunft der Schönen Madonnen dargestellt, für die der Weg des Hauptmeisters vom nordostfranzösisch-niederländischen Raum über das Rheinland, das ehemalige Deutschordensgebiet, Schlesien bis nach Böhmen vorgeschlagen wird, von wo aus dann die unmittelbaren Nachfolger nach Österreich und insbesondere Salzburg gekommen sein sollten. Entscheidend hierfür ist die Datierung und Lokalisierung der dem Autor als Ausgang dienenden Madonna aus Amiens im Budapester Museum. Doch gerade diese offenbar recht frühe Skulptur («um 1385/90») ist in ihrer ursprünglichen Herkunft aus dem Amienser Raum nicht gesichert und bietet für die These eines von dort kommenden Meisters keine ausreichende Basis. Wenngleich es um 1400 wesentlich mehr wandernde Künstler als über weite Strecken versandte Kunstwerke gab, ist die Herkunft dieser qualitätvollen Figur von einem entfernteren Ort nicht auszuschliessen, zumal sie auch erst erheblich später als um 1400 dorthin gelangt sein kann. Schon gar nicht lässt sich der «westliche Gesamtcharakter» der Amienserin auf den ersten Blick erkennen, und alle Versuche, diese in die franko-flämische und selbst rheinländische Skulptur des späten 14. Jahrhunderts einzuordnen, bleiben ohne konkrete Beziehung, auch wenn man dem Madonnenmeister ein hohes Mass an Originalität zugestehen muss. Der Hinweis auf die französischen Madonnen des 13. Jahrhunderts oder auf gewisse aus dem Westen stammende Motive ergibt für die spezielle Problematik einen zu groben Raster schon längst weitverbreiteter Merkmale.

Auch ein Vergleich mit nordostfranzösischen Skulpturen und südniederländischen in Hal, Tournai und Courtrai erbringt keine genaueren Hinweise. Der von Clasen kaum berücksichtigte, die einzelnen Kunstlandschaften oft gut kennzeichnende Gesichtstypus bleibt hier isoliert. Er sollte als wesentliches Kriterium der strengeren Abgrenzung von Nachfolge und weiterem Umkreis der eigentlichen Schönen Madonnen dienen.

Die Madonnen in Bonn und Thorn, die Warschauer Pietà aus Breslau, eine heilige Katharina im Posener Museum und die Madonnenstatuette in Mährisch-Sternberg sind für den Autor die nächsten Stationen auf dem Wege nach Böhmen, wo die neu vorgestellte Katharina in Iglau, die Krumauer Madonna des Wiener Museums und die Marienstatue in Pilsen nach 1400 das Spätwerk des Meisters bilden. Clasens damit zusammenhängende Ansicht, der Stil der Schönen Madonnen habe wie allgemein der *Weiche Stil* seine Wurzeln im Westen, unterschätzt die Rolle der böhmischen Kunst. Gewiss gibt es zwischen dem robust-realistischen *Parler-Stil* (ca. 1365–1385) und dem *Schönen Stil* in Böhmen keine direkte Verbindung, doch lassen sich die Anfänge des letzteren hier bereits in den achtziger Jahren und nicht erst, wie der Autor aufgrund seiner These zwangsweise annehmen muss, erst gegen 1400 nachweisen.

Die wohl dem Madonnenmeister fälschlich zugeschriebene Heimsuchungsmaria des Thorner Museums, die viel zu spät datierten Madonnen in Zebrák und Kozojedy, eine prächtige weibliche Büste in Frauenberg, die frühe Pietà aus Baden, Wittingauer Altar und die Madonnentafel aus Raudnitz sowie das Jeřeň-Epitaph machen die Herkunft des Madonnenmeisters aus dem Osten wahrscheinlicher, von wo er vielleicht – dem grossen Naumburger des 13. Jahrhunderts vergleichbar – in seiner Frühzeit den rheinisch-französischen Raum besucht haben könnte.

Auch die Entstehung des *Weichen Stils* kann man sich nicht so geradlinig von Westen kommend vorstellen. Wenngleich die Vorstufen weit zurück in die Ile-de-France führen, waren doch gegen Ende des 14. Jahrhunderts mehrere Zentren in wechselseitiger Verknüpfung an seiner Bildung und Vollendung beteiligt.

Am Ende des an Material und Einsichten so reichen Buches wird die allgemeine kultur- und kunstgeschichtliche Situation um 1400 treffend charakterisiert. Einige wesentliche Fragen des Themas dürften weiterhin diskutiert werden. Dafür hat Clasen die bisher beste Grundlage gegeben.

Michael Henss

RICHARD PAUL LOHSE

Modulare und Serielle Ordnungen

Verlag M. DuMont Schauberg, Köln. Fr. 127.40

Im vergangenen November wurde Richard Paul Lohse der Kunstpreis der Stadt Zürich für das Jahr 1973 verliehen. Die Ehrung galt einerseits einem an Umfang und Bedeutung gewichtigen künstlerischen Werk, anderseits aber auch der Tatsache, dass der 1902 in Zürich geborene Maler, Gestalter und Publizist entscheidenden Anteil an den Leistungen jenes Künstlerkreises hat, der längst weltweit als «Zürcher Konkrete» bekannt ist und der Stadt den Ruf eingetragen hat, ein Zentrum progressiver Kunst zu sein.

Vielleicht ist es nützlich, daran zu erinnern, dass um das Jahr 1910 sich in der europäischen Kunst eine der revolutionärsten Entwicklungen angebahnt hat: der Vorstoss nämlich in die sogenannte ungegenständliche oder gegenstandslose Kunst. Diese von der direkten Auseinandersetzung mit der Welt der sichtbaren Erscheinungen Abstand nehmende Kunst konnte Resultat eines immer weiter getriebenen Abstraktionsprozesses sein oder aber, und dies war das wahrhaft Neue, ein Schaffen direkt aus der Vorstellung, der Imagination heraus, eine «Konkretion» innerer Bildvorstellungen.

Dieser Vorstoss in die ungegenständliche Welt erfolgte von Anfang an in zwei Richtungen: in eine emotionale oder irrationale Tendenz, die zu expressiven oder organischen Formen führte, und anderseits eine rationale Tendenz, die sich mit streng geometrischen Kompositionen beschäftigte. In der holländischen *«De Stijl»*-Bewegung und im russischen Konstruktivismus, der seinerseits verschiedene Spielarten und Gruppierungen umfasste, kam um 1920 diese mit elementaren Form-Farb-Ordnungen beschäftigte zweite Richtung zu ihrer grossartigen Entfaltung. Mondrian, Van Doesburg und Vantongerloo auf der einen Seite, Malewitsch, El Lissitzki und der Ungar Moholy-Nagy auf der andern waren die Hauptexponenten dieser neuen künstlerischen Sicht, die in den zwanziger Jahren als das eigentlich Moderne das Feld beherrschte, vielfach in enger Verbindung mit Architektur, Produktgestaltung, Typographie und Photographie.

Das Gedankengut sowohl des osteuropäischen Konstruktivismus wie des «Neo-Plastizismus» von Mondrian stiess in den späten dreissiger Jahren gerade in der Schweiz auf das leidenschaftliche Interesse einer jungen Künstlergeneration. Währenddem das nationalsozialistische Deutschland jegliche progressive Kunst verbot und im übrigen Europa sich restaurative Tendenzen bemerkbar machten, entwickelte sich die Schweiz zu



Richard Paul Lohse
Aufnahme von Gyula Kosice

einer eigentlichen Pflegestätte der konstruktiven Kunst. Öffentliche Kunstinstitute und private Sammler bekannten sich zu den Vertretern und den Leistungen dieser Kunst und schufen so den Rahmen, in dem sich eine junge schweizerische konstruktive Kunst entfalten konnte.

Innerhalb der 1937 gegründeten «Allianz», Vereinigung moderner Künstler in der Schweiz, formierte sich vor allem in Zürich eine Gruppe konstruktiv schaffender Künstler, deren Arbeit nach 1945 als «Zürcher konkrete Kunst» in eine nach neuem Selbstverständnis suchende Welt ausstrahlte und wesentlich dazu beitrug, dass in Europa wie in Nord- und Südamerika neue Entwicklungen der konstruktiven Kunst eingeleitet wurden. Zu diesem Zürcher Kreis gehörte von Anfang an – neben Max Bill, Fritz Glarner, Camille Graeser, Hans Hinterreiter, Leo Leuppi und Verena Loewensberg – als eine Hauptfigur der Maler Richard Paul Lohse.

Lohse kann heute nicht nur auf ein Werk von beträchtlichem Umfang, sondern vor allem von höchster Konsequenz und beispielhafter Strahlkraft zurückblicken. Zu dieser Konsequenz gehört, dass er, nach spätkubistischen Anfängen und einer Experimentierphase mit konstruktivistischen Flugfiguren früh auf ein dominierendes Formelement oder «Motiv» verzichtet. Seit den frühen vierziger Jahren geht er vielmehr von einer Art Mikrozellen aus, die er nach verschiedenen Systemen zu Gruppen, zu Strukturen ordnet. Dabei gelangen die Formstruktur und die Farbstruktur zur Deckung. Sie werden eins, können nicht getrennt wahrgenommen werden.

Lohses bildnerische Untersuchungen lassen sich zwei Hauptbereichen zuordnen: modularen und seriellen Ordnungen, die zumeist rein, gelegentlich auch in Mischformen auftreten. Es sind diese modularen und seriellen Ordnungen, die den Gegenstand der ersten grossen Publikation über diesen längst zu internationaler Anerkennung und Auswirkung gelangten Zürcher Künstler bilden.

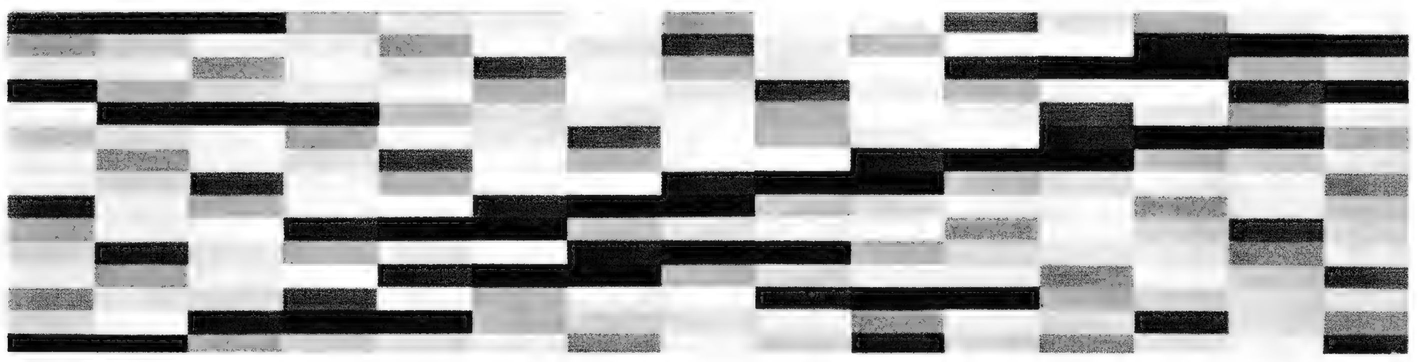
Bei dem grossformatigen Band handelt es sich weder um eine Künstlermonographie im üblichen Sinne noch um ein bloss reiner Schaufreude dienendes Bilderbuch. Viel eher wäre von einem gewichtigen Werkbuch zu sprechen, das die Möglichkeit verschafft, die «Entwicklungslinien» dieses Werkes, wie Lohse es nennt, in einprägsamer optischer Präsentation nachzuvollziehen. Dabei trägt die Information aus erster Hand, nämlich Lohses eigene Analysen wichtiger Werkgruppen, entscheidend dazu bei, nicht nur der logischen Gestaltungsprinzipien dieser auf mathematischer Denkweise beruhenden Kunst gewahr zu werden, sondern auch ihres Analogie-Charakters zu gesellschaftlichen, zu sozio-kulturellen, zu urbanistischen und planerischen Strukturen.

Dass ein solches künstlerisches Werk von sehr verschiedenen Standorten angegangen werden kann, leuchtet ein. Deshalb wurde, abgesehen von Lohses eigenen Textbeiträgen, nicht ein einzelner Autor an die Aufgabe angesetzt, Lohses Schaffen zu würdigen. Verschiedene Kenner konstruktiver Kunst – Kunstkritiker, Museumsfachleute, Kunstsoziologen, Philosophen – untersuchen entweder einzelne Aspekte dieses Werkes oder suchen es gesamthaft als «Modell» herauszustellen, als Ausdruck einer philosophischen Theorie zu sehen und in seiner gesellschaftlichen Relevanz zu würdigen. Gerade in dieser vielseitigen Auslotung zeigt sich, wie viel mehr ein solches Werk ist als Farbformenspiel.

Eine solche Publikation lebt mit den sie akzentuierenden Texten primär vom Bildmaterial. In sieben Kapiteln zeigt ein splendider Bildteil die Entwicklung von den ersten geometrisierenden Figuren zu den verschiedenen systematischen Bildordnungen, die Lohse seit dreissig Jahren beschäftigen. Wo Farbe und Form sich als Gegensatz aufheben und gemeinsam zum Träger logischer Strukturfolgen werden, kommt der farbigen Abbildung zentrale Bedeutung zu. Deshalb treten zu den 100 einfarbigen Abbildungen des Hauptteils 48 Farbtafeln von höchster Qualität. Die äusserst schwierige Drucklegung wurde von Lohse selbst überwacht, wie darüber hinaus der grosse Quadratband auch in der klaren typographischen Gestaltung seine Hand verrät. So findet hier eine singuläre künstlerische Leistung in adäquater Form ihre verdiente Würdigung.

Willy Rotzler

Richard Paul Lohse: Systematische Farbreihen in 15 sich wiederholenden Tönen. 1949/53. Öl auf Leinwand 30 × 120 cm



In Kürze

Riva Castleman
MODERNE GRAFIK
SEIT 1945
Office du Livre, Fribourg/Hirmer Verlag, München, ca. Fr. 150.–

Das handgedruckte graphische Blatt zählt zum Leisesten, Intimsten, was im Bereich der bildenden Künste passiert. Man staunt, dass das halbe Jahrhundert-Missverständnis, dabei handle es sich um so etwas wie Kleinkunst, beim breiten Publikum immer noch Nahrung findet. Aufklärung bleibt also weiterhin gefragt. Ein neuer Versuch ist anzuzeigen.

Der Titel «Moderne Grafik seit 1945» meldet Ansprüche an. Geboten werden unter diesem Etikett 70 ganzseitige, meist farbig abgebildete Graphiken von 43 Künstlern, darunter 10 deutschsprachigen. Zur Auswahl verrät die Autorin nur, dass sie sehr «persönlich» sei, und die «allzu menschliche Vorliebe zum Vertrauten» sie veranlasst habe, «den Akzent auf das Werk amerikanischer Künstler zu setzen». Wenn jedoch Name, Aufmachung und Preis des Bandes hohe Erwartungen auslösen, dann bedeuten solche Formulierungen, den Kopf allzu augenzwinkernd aus der Schlinge Verantwortung ziehen zu wollen.

Wenn man dazu noch mit dem kokettiert, was sonst ein repräsentativer Querschnitt genannt wird, dann genügt es nicht, einen guten Griff in die Schubladen mit den Klassikern der Moderne, z. B. Chagall, Matisse, Picasso, zu tun und sich weiter mehr oder weniger elegant durch die hauptsächlichsten Perioden zu schlängeln. Schliesslich wird der Streifzug viel zu früh beendet; zwei David Hockneys geben noch kein Alibi für jüngste Talente. Auf einen Nenner gebracht: es fehlen etliche Namen.

Einige wenige Beispiele stehen für viele: der Drucker par excellence Josua Reichert oder der Siebdruckspezialist Gerd Winner. Warum Osteuropa mit hervorragenden Könnern wie etwa Janez Bernik und Riko Debenjak wie ein weisser Fleck auf der Landkarte Graphik behandelt wird, bleibt um so mehr ein Geheimnis, als Mrs. Castleman Stammgast auf den einschlägigen Biennalen in Krakau und Ljubljana ist.

Aber trotz dieser Konzeptionsschwächen bleibt es ein gutes Buch. Seine Qualitäten stekken im Detail. Die Texte zu den vorzüglich reproduzierten Blättern gehen nicht nur sachkundig auf den einzelnen Künstler, seine Herkunft und Entwicklung ein, sie liefern auch subtile Interpretationen (mit gedanklichen Überraschungen) der Werke. Hier kommt Riva Castleman, die als Kustos am Museum of Modern Art in New York arbeitet und dort eine reichhaltige Sammlung moderner Graphik mit betreut, ihr Alltag zugute.

Ein anderes Glanzstückchen dieses Bandes sind acht Seiten; auf ihnen werden in Wort und Bild präzise und verständlich die unterschiedlichsten Drucktechniken erläutert. Für manchen Sammler oder Proselyten eine wertvolle Hilfe, sich im Dickicht zwischen «Original» oder nicht zurechtzufinden.

Wer schliesslich den Band zu Ende studiert hat, entdeckt, dass die Graphik zu einem Umschlagplatz für Ideen und neue Entwicklungen geworden ist: Künstler, die von einer aktuellen Richtung ausgehen, werden durch eine spezielle graphische Technik angeregt und kommen so formal und inhaltlich zu neuen, originären Lösungen; diese wiederum beeinflussen nachfolgende Bilder und Objekte. Der Wert solcher Wechselbeziehungen geht über seine unmittelbare Wirkung auf das Einzelœuvre weit hinaus.

Heinz Neidel

Albert Knoepfli
Heinrich Ammann
CARL ROESCH
Zeichnungen, Skizzen und Bildnotizen
Verlag Huber, Frauenfeld
Fr. 40.–

Zum 90. Geburtstag des Ostschweizers Carl Roesch ist ein repräsentativer Band seiner Zeichnungen erschienen. Von der grossen Hochachtung, die Roesch in seiner engeren Heimat geniesst, zeugt die Liste der Organisationen, die sich an der Herausgabe beteiligt haben: Regierungsrat des Kantons Thurgau, Cultura-Stiftung, Ulrico Hoepli-Stiftung, Thurgauische Kunstgesellschaft, Kunstverein Frauenfeld. Ein thurgauischer Lokalkünstler also? Vielleicht! Aber alle grosse Kunst wurzelt in einer begrenzten Heimat, so auch die von Roesch. Er hat die weite Spanne vom Heimatschutz über die Auseinandersetzung mit Cézanne und mit dem Kubismus bis zur persönlichen Bildarchitektur durchmessen und sich so – als Thurgauer mit Motiven seiner Heimat – in die Geschichte der Kunst unseres Jahrhunderts eingeschrieben. Albert Knoepfli beschreibt diese diszipliniert schöpferische Spannung zwischen der Verwurzelung im weltabgeschiedenen Diessenhofen und dem künstlerischen Höhenflug, der Deutschland und vor allem immer wieder Paris und Cézanne streift, aus freundschaftlicher Nähe. Knoepfli bleibt dabei hart am Thema Kunst und Zeichnen; Anekdotisches hat hier keinen Platz. Um so einprägsamer gelingt die Charakterisierung der künstlerischen Vorgänge dieses erstaunlich reifen Zeichners, der selbst die Orts- und Zeitgebundenheit seiner Motive immer energischer abgestreift hat, um zu einer allgemeinen, ausgewogenen Darstellung der Figuren im Raum zu gelangen. Als Leitfaden der Beschreibung dienen die Tagebücher, den Zeichnungen als intimes Festhalten für die eigene Weiterentwicklung und den eigenen Gebrauch wesensverwandt. 8 Farb- und 120 Schwarzweisstafeln geben den eindrücklichen Überblick über Roeschs Zeichenkunst. Heinrich Ammann steuert aufschlussreiche Hinweise zur Biographie bei.

Hans Christoph von Tavel

Gerhart Egger
BESCHLÄGE
UND SCHLÖSSER AN
ALTEN MÖBELN
Verlag Georg D. W. Callwey, München, ca. Fr. 97.50

Gerhart Egger stellt die allgemeine Stilentwicklung an einem besonders reizvollen Teilgebiet des europäischen Kunsthandwerks dar, welches bis dahin noch nie mit so reichhaltigem Bildmaterial publiziert worden war.

Unter «Beschläg» versteht man gemeinhin die funktionell bedingten Metallteile – vorwiegend Eisen, Bronze, Messing – an Möbeln und Architekturstücken, welche sich mit dem Holz verbinden. Es reicht vom einfachen Eisenband, welches eine Türe an der Angel befestigt, über die verzierte Abdeckplatte des Türschlosses bis zur sich verselbständigenden, rein dekorativen und oft vergoldeten Bronzeplastik an Möbeln – wie sie besonders das Frankreich des 18. Jahrhunderts kannte. Nach einem letzten Aufschwung in der Zeit des Jugendstils wird das Beschläg unter dem Einfluss der «neuen Sachlichkeit» im 20. Jahrhundert wieder auf seine rein funktionelle Bedeutung zurückgeführt, wobei jedoch auch die schlichteste Form durch Umriss und Fläche ästhetische Wirkungen erzielen kann, was lange zuvor schon die Beschläge an englischen Möbeln bewiesen haben.

Beinahe durch die ganze Entwicklung hindurch – sie wird im Bild vom 12. bis zum 20. Jahrhundert belegt – vereinigt das Beschläg wie jedes kunsthandwerkliche Erzeugnis Funktion und Dekoration, wobei gerade die dekorativen Elemente oft erst eine Datierung des Möbels ermöglichen.

In einem leicht verständlichen, kurzen historischen Abriss gibt der Autor einen Überblick über die Entwicklung des Beschlägs von der Antike bis zum Jugendstil. Es folgt ein nützlicher Katalog von chronologisch geordneten Ornamentstichen des 15. bis 19. Jahrhunderts, wie sie in ganz Europa den Kunsthandwerkern als Vorlagen und Muster dienten. Besonders wertvoll ist sodann der umfangreiche Abbildungsteil, der in guten Reproduktionen hauptsächlich europäisches, vorwiegend unpubliziertes und authentisches Material ausbreitet.

Margot Seidenberg

Gerd Winkler
KUNSTWETTERLAGE
Belser Verlag, Stuttgart
Fr. 25.60

Der Paperback ist eine Sammlung von 82 Wetterberichten; sie taxieren das Klima der aktuellen Kunst. Und im Gegensatz zu ihren meteorologischen Stiefbrüdern lassen sich diese in sich geschlossenen Stories schlürfen. Zusammen ergeben sie eine Art Grosswetterkarte, die registriert, was derzeit zwischen Kiel und Konstanz ausgestellt, gehandelt, gesammelt, diskutiert, verrissen und selbstverständlich hergestellt wird.

Dieses Kunst-Buch hebt sich elegant und pfiffig von seinesgleichen ab; es ist lesenswert, weil

– der Autor vorführt, dass sich die Materie auch ohne den Insider-Jargon mit so «einfachen» journalistischen Mitteln wie der Reportage, dem Interview oder der Glosse überzeugend darstellen lässt,
– er der Information und den Aussagen seiner Partner den Vorzug gegenüber ex-cathedra-Interpretation gibt,
– Winkler subjektive Einschätzungen (von Machern, Richtungen und Vermittlern) nie kaschiert und manches knallharte Urteil riskiert,
– Photos nicht zur blossen Illustration degradiert werden.

Nach der Lektüre des Super-Feuilletons sieht man förmlich ein Hoch sich ausbilden: Kunst ist für alle da. Aber selbst im Zeitalter elektronischer Wetterfrösche gibt es noch erhebliche Schwankungen zwischen Vorhersagen und der Realität.

Heinz Neidel

Woodtly exklusiv



Ess-Kultur beginnt nicht erst beim «Weinprobieren» und endet nicht schon beim Dessert.
Sie und Ihre Gäste sollten das Essen so richtig geniessen können. Dazu gehört eine entsprechend wohnliche Atmosphäre und eine praktische Esszimmer-Einrichtung, wo z. B. die Gedecke übersichtlich ihren Platz finden.

Wenden Sie sich doch einmal an Woodtly. Woodtly hat schon seit Jahren verstanden, individuelle Einrichtungs-Wünsche zu erfüllen und -Probleme zu lösen.

Wir laden Sie herzlich ein zu einem unverbindlichen «Schnupper-Rundgang» durch unsere Ausstellungen in Aarau, Bern oder Zürich. Oder aber (... vielleicht bei einem Tässchen duftendem Kaffee) zu einem kompetenten Beratungsgespräch. Vielleicht ist es Ihnen möglich, uns vorgängig zu telefonieren, damit wir für Sie einen Parkplatz und vorallem Zeit reservieren können.

Die abgebildete Lösung zum Beispiel hat genau den Vorstellungen eines anspruchsvollen Kunden entsprochen.

Woodtly – das Einrichtungshaus für Wohnkultur

Aarau *(Hauptgeschäft + Werkstätten), Vordere Vorstadt 5, 5001 Aarau, Tel. 064 24 21 21*
Bern Schwanengasse 10/12, 3001 Bern, Tel. 031 22 31 71
Zürich Ecke Bleicherweg/Claridenstrasse 40 und jetzt auch Bleicherweg 30 (belform), 8002 Zürich, Tel. 01 25 12 40

DU 2

Hinweise auf aktuelle Schallplatten

Von Daniel Bosshard

Dieser Artikel gestaltet sich recht abwechslungsreich und ohne einen roten Leitfaden, ich möchte nämlich noch die wichtigsten Neuheiten der Frühjahrsflut vorstellen.

Als Fortsetzung der kürzlich erwähnten «Dacapo»-Serie der EMI erschienen nun noch ein Zweiplatten-Album mit Alfred Cortot (Schumann: Carnaval op.9, Kinderszenen op.15, Papillons op.2, Davidsbündlertänze op.6 und Kreisleriana op.16; EMI 147 - 01 544/45) und eine Platte mit dem grossen Pianisten und Busoni-Schüler Egon Petri (Beethoven: Sonate Nr.24 Fis-dur op.78, Schubert-Liszt: 3 Liedbearbeitungen, Liszt: 3 Konzertetüden und Gnomenreigen, Busoni: Indianisches Tagebuch, Fantasie nach Bach, All'Italia, Albumblatt Nr.3; EMI 053 - 01 561).

Ein völlig anderer Cortot, als man es sich von seinen Chopin-Platten her gewohnt ist, zeigt sich anhand dieser Standardwerke romantischer Klavierliteratur, und es ist eigentlich recht selten, dass ein Interpret romanischer Abstammung Zugang zur deutschen Romantik hat. Alfred Cortot hat ein Nachempfindungsvermögen, das von barocker Musik bis zu Debussy reicht und das trotz einer ausgeprägten persönlichen Note allen Stilrichtungen gerecht zu werden vermag.

Cortot ist ein Meister in der Charakterisierung einzelner Episoden, und gerade diese Gabe kommt den hier vorliegenden Zyklen, die ja alle aus relativ zahlreichen Einzelstücken bestehen, zugute. Einmalige Erlebnisse sind die Interpretationen der Kreisleriana und des Carnaval, die Cortot bestimmt auf der Höhe seines technischen und gestalterischen Könnens zeigen. Die Aufnahme des Carnaval ist etwa zur selben Zeit entstanden wie die Einspielung mit Sergej Rachmaninow, und doch könnte man meinen, zwei verschiedene Werke zu hören; hier kann man nicht mehr qualitativ urteilen; denn beides sind interpretatorische Sternstunden – wobei man bei Rachmaninow eher von einer genialen Nachkomposition als von einer Interpretation reden müsste!

Erschreckend wenigen Leuten ist der Name Egon Petri ein Begriff; erschreckend deshalb, weil er bestimmt zu den faszinierendsten Pianisten-Persönlichkeiten unseres Jahrhunderts zählt. Er war übrigens ein ebenso begabter Geiger und spielte als Konzertdiplom im gleichen Programm Tschaikowskis erstes Klavierkonzert und das Violinkonzert.

Petri setzte sich nicht nur für die Werke Franz Liszts ein, die er aus dem Nachmittagstee-Salon zurück aufs Konzertpodium brachte und deren musikalische Vollwertigkeit er unter Beweis zu stellen bestrebt war, sondern bemühte sich auch um die Verbreitung der Kompositionen seines Lehrers Ferruccio Busoni, die bis heute noch ein ihrer unwürdiges Schattendasein fristen.

Fast die ganze zweite Plattenseite ist Busoni gewidmet und vermittelt einen interessanten Querschnitt durch sein Klavierwerk. Nach dem «Indianischen Tagebuch» entstand später die «Indianische Fantasie» für Klavier und Orchester, das erste grosse Klavierkonzert Busonis.

Über welch stupende Technik Egon Petri verfügte, zeigen deutlich die drei Etüden von Franz Liszt und die Schubert-Bearbeitungen, die ersteren an technischer Schwierigkeit kaum nachstehen. Petri verstand es aber, Technik nicht nur als Selbstzweck zu verwenden, sondern nur soviel als erforderlich in den Dienst der jeweiligen Komposition zu stellen, und dieses Zusammenwirken erzielt zum Beispiel in Liszts Konzertetüde «Un sospiro» beneidenswerte Ergebnisse.

Als letzte historische Neuheit erschien in der breit angelegten Toscanini-Edition eine Brahms-Platte: Konzert für Violine, Violoncello und Orchester op.102 (Mischa Mischakoff, Violine; Frank Miller, Violoncello), Variationen über ein Thema von Haydn op.56a, Gesang der Parzen für Chor und Orchester op.89. Arturo Toscanini dirigiert sein NBC-Symphony Orchestra (RCA AT 125).

Wie immer bei Solistenkonzerten unter Toscaninis Leitung besticht die nahtlose interpretatorische Einheit, die zwischen Solisten und Orchester besteht; Toscaninis Persönlichkeit breitet sich auf die Solisten aus und lässt sie als Teil eines Ganzen erscheinen. Bestimmt lag es nicht jedem, sich gleich dem Maestro so bedingungslos in den Dienst der Werke zu stellen.

Beim vorliegenden Doppelkonzert von Brahms gibt es heute bestimmte Alternativaufnahmen, die dieser historischen an solistischer Brillanz überlegen sind, aber kaum eine, die punkto Einheit und Spannkraft mit ihr

konkurrieren könnte. Letzteres gilt auch für die Haydn-Variationen, die als massstabsetzende Deutung dieses Werkes betrachtet werden können.

In ihrer Serie «Debut» hat die Deutsche Grammophon Gesellschaft einem weiteren jungen Pianisten Gelegenheit gegeben, sein Können unter Beweis zu stellen: dem 1947 in Montevideo geborenen Homero Francesch, der auf der Platte DGG 2555011 ein abwechslungsreiches und anspruchsvolles Programm gestaltet: Schumann, Papillons op.2; Mendelssohn, Variations sérieuses op.54; Ravel, Le Tombeau de Couperin.

Diese Platte stellt zweifellos eine der gültigsten Talentproben eines jungen Pianisten dar. Schon nach wenigen Stücken der Papillons merkt man, dass man es nicht mit dem Musterschüler eines berühmten Lehrers zu tun hat, sondern mit einem reifen und ernsthaften Musiker, der in jeder Hinsicht fundierte Interpretationen vorstellt und nicht nur eine stupende Technik besitzt.

Francesch wird Werken verschiedenster Stil- und Ausdrucksrichtungen (Schumann – Ravel) gerecht. Äusserste Klarheit und Durchsichtigkeit sind neben strengster Werktreue die Charakteristika seiner Deutungen, und das ist um so verdienstvoller, als viele der heute lancierten jungen Pianisten dadurch auffallen, dass sie entweder abgespielten Werken durch horrende Tempi ein neues Gewand zu geben versuchen oder den Notentext bis zur Unkenntlichkeit umformen.

EMI veröffentlichte vor kurzem noch ein Violinrezital mit dem israelischen Geiger Itzhak Perlman (Samuel Sanders, Klavier, EMI 063 - 02463), das punkto Werkzusammenstellung bestimmt nicht jedermanns Sache ist und von manchen als plattenunwürdiges Kaffeehaus-Potpourri abgetan werden wird (Werke von Kreisler, Sarasate, Novacek, Ben Haim, Wieniawski, Debussy, Tartini, Valle, Rachmaninow, Schumann-Kreisler, Paganini).

Ich finde es wohltuend, dass einmal ein Geiger den Mut findet, Salon-Miniaturen des 19. Jahrhunderts zusammenzustellen, und erst wenn man hört, mit welcher Brillanz und Hingabe Perlman diese Stücke präsentiert. Er ist bestimmt einer der grössten Meister auf seinem Instrument, nicht nur in technischer Hinsicht – was sich zum Beispiel im Konzertsaal anhand von Paganini-Capricen beweist –, sondern auch was die Gestaltungskraft anbelangt. Er ist im besten Sinne des Wortes ein «Vollblutmusiker», der Miniaturen von Kreisler und Sarasate wie grosse Violinkonzerte mit gleichem Einsatz zu spielen versteht.

Eine Einspielung der Vier Jahreszeiten für Violine und Orchester von Antonio Vivaldi legt das Zürcher Kammerorchester unter der Leitung von Edmond de Stoutz vor (ZKO WA 3111).

Einmal mehr bewundert man die beneidenswerte Leistung dieses Kammerorchesters, das sich heute bestimmt zu den ausgefeiltesten Klangkörpern dieser Art zählen darf. Bis ins letzte Detail durchdacht ist jedes dieser vier Violinkonzerte, in denen der Konzertmeister Nicolas Chumachenco den Solopart betreut. Mit seinem klaren und reinen Ton ist er prädestiniert, diese Art Musik brillant und leicht zu interpretieren. Jeder Anflug von Romantizismen fehlt in dieser Einspielung, eine Unart, die diesen Konzerten oft ankomponiert wird.

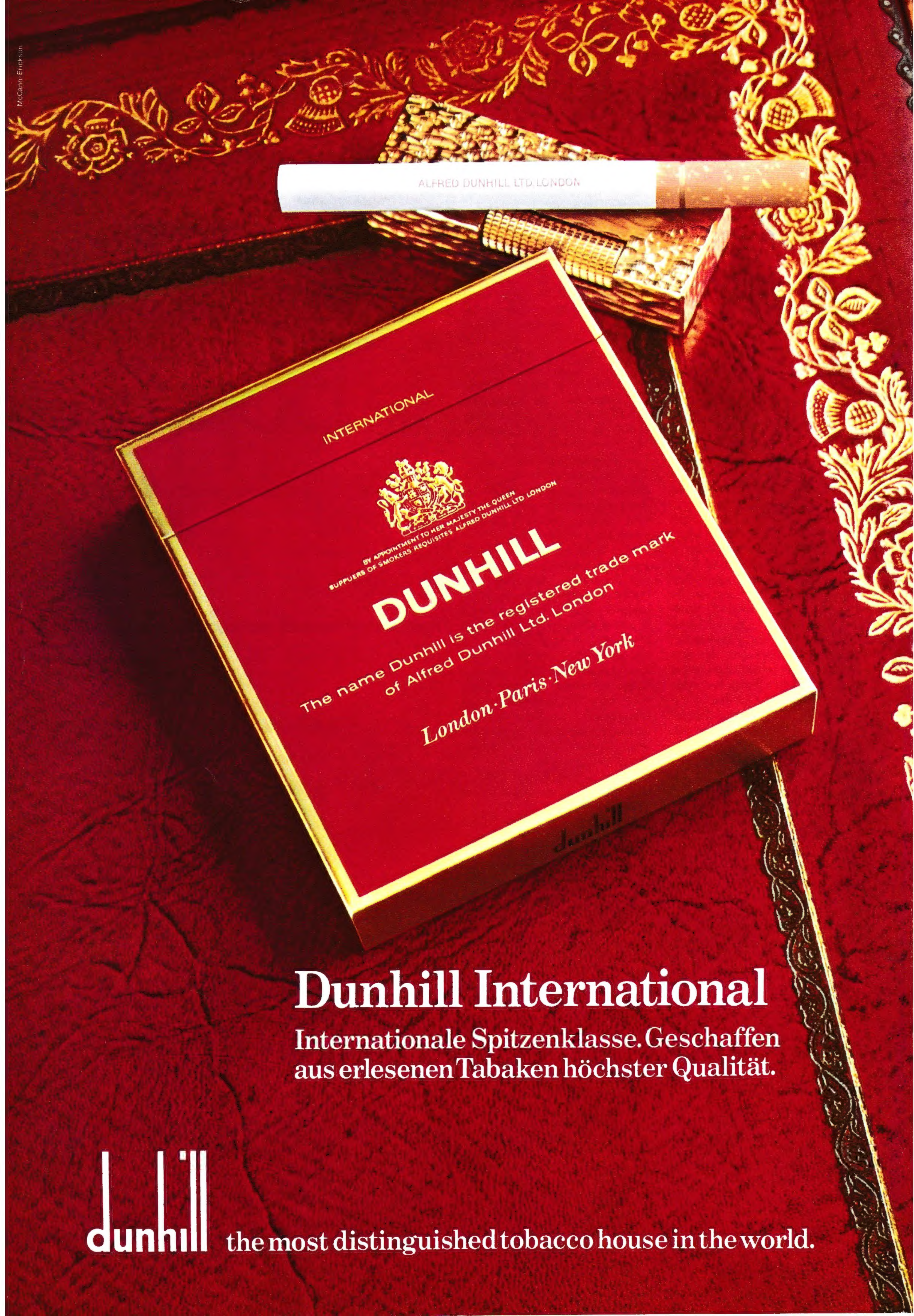
Vor allem das erste Konzert besticht durch seinen sowohl vom Solisten wie auch vom Orchester unterstrichenen Tanzcharakter, und nicht zuletzt ist der geschmackvoll und abwechslungsreich gestaltete Cembalo-Continuopart zu erwähnen.

Mit illustren Solisten veröffentlichte Erato zwei Platten, deren Programme sich allerdings etwas konzeptionslos und zusammengewürfelt präsentieren: F. und K. Doppler, Fantasie über Rigoletto für zwei Flöten und Orchester (Jean-Pierre Rampal und Andràs Adorjàn, Flöten), nebst einzelnen Konzertsätzen von Gluck, Vivaldi, Marcello und Haydn (Solist: J.-P. Rampal), sowie einem Violinkonzert von Tartini (Piero Toso, Violine) und einem Streichersatz von Vivaldi.

Es spielen «I Solisti Veneti» unter der Leitung von Claudio Scimone (Erato DC 03).

Das einzig Faszinierende ist die Fantasie der Gebrüder Doppler, die im Stile der Lisztschen Opernparaphrasen einzelne Themen aus der Oper kombiniert und variiert. Über den musikalischen Wert dieses Werkes lässt sich bestimmt geteilter Meinung sein, auf jeden Fall aber ist es ein Glanzstück für Flötenvirtuosen. Die beiden Solisten meistern die enormen technischen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit. Es gibt kaum ein anderes Flötenduo, das imstande ist, Terzenläufe und parallele Arpeggien mit ähnlicher Präzision zu spielen. Trotzdem, oder eben deshalb, finden Rampal und Adorjàn auch noch Zeit, die Kantilenen auszukosten und einen Hauch von Opernatmosphäre zu verbreiten. Jeder Flötenfan sollte sich unbedingt diese Platte anhören, weniger das Tartini-Konzert, dessen Solist gegenüber den Flötisten wesentlich abfällt.

Die andere Platte bestreitet Maurice André (in zwei Werken


ALFRED DUNHILL LTD LONDON
INTERNATIONAL
BY APPOINTMENT TO HER MAJESTY THE QUEEN
SUPPLIERS OF SMOKERS REQUISITES ALFRED DUNHILL LTD LONDON
DUNHILL
The name Dunhill is the registered trade mark
of Alfred Dunhill Ltd. London
London·Paris·New York
dunhill
Dunhill International
Internationale Spitzenklasse. Geschaffen
aus erlesenen Tabaken höchster Qualität.
dunhill
the most distinguished tobacco house in the world.